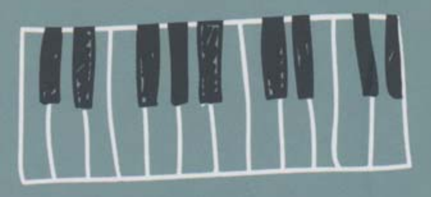
فوزي كريم



الفضائل الموسيقية

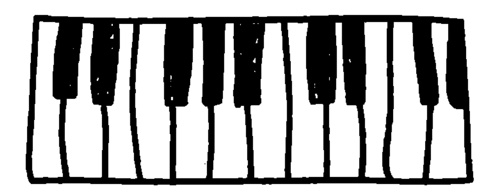
الموسيقى والرسم



28.1.2017

دار نون للنشر

فوزي كريم



الكتاب الثاني من الفضائل الموسيقية

الموسيقى والرسم

دار نون للنشر

الموسيقى والرسم

المؤلف: فوزي كريم / عنوان الكتاب: الموسيقى والرسم
طُبع في المملكة الأردنية الهاشمية / الطبعة الأولى: 2015.
صورة الغلاف: Depositphotos / صورة فوزي كريم: المصور الإيطالي دانيلّه فِرّوني (Daniele Ferroni).
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 978-91-87373-32-9



دار نون للنشر
رأس الخيمة / دولة الإمارات العربية المتحدة / ص.ب ٤٤٠٠٤
عمان / المملكة الأردنية الهاشمية / ص.ب: ١٤٧٦ / تلفاكس:0096264625290
www.dar-noon.com / noon@dar-noon.com

مقدمة

رسامون كثيرون عبر العصور وضعوا صوراً لموسيقيين مفضلين لديهم، نذكر منهم الصورة الشخصية لكل من باخ للرسام هوسمان، موتسارت لكرافت، بيتهوفن لشيمون، شوبرت لريدر وكليمنت، بيرليوز لكوربيه، برامز لميشاليك، ڤاگنر لرينوار، شوپان لديلاكروا، ديبوسيه لباشيه، گونو وباگانيني لآنگر... وآخرون رسموا مشاهد أثيرةً من أوپرات شهيرة استجابوا لها، وتأثروا بها نذكر منهم هوگارث، دوگا وهوكني. وشريحة ثالثة وجدت نفسها في حقل رسم الديكور، ووضع التصاميم الفنية على المسرح الغنائي مثل: پيكاسو، شاگال، كوكوشكا... وأخرى رابعة استوحت آلةً أو آلاتٍ موسيقية بعينها، راحت تنظر إليها من زوايا نظر فنية مختلفة. وخامسة من الرسامين لم تستلهم وجوهاً من موسيقيين ولا مشاهد بصرية، بل وضعت على الكانفس تكوينات تشكيلية مُتخيَّلةً من وحي ما سمعته من تكوينات صوتية مجردة. هذه الشريحة الخامسة التي استلهمت العمل الموسيقي المجرد هي التي تعنيني بصورة أساسية في مقالات هذا الكتاب. كما يعنيني، بالمقدار ذاته، الوجه الثاني من هذه الفاعلية، أعني استلهام عمل موسيقي من عمل فني، إذا ما توفر.

حقل هذه المتابعة سيظل في حدود الأفق الثقافي الغربي، لأن حقل التفاعل بين فني الموسيقى والرسم لا يكاد يكون له وجودٌ يُذكر في أفق ثقافتنا الفنية العربية، وأن حدود الأفق الثقافي الغربي بالغة الاتساع والتعقيد في حقل الدراسات النقدية، وجدتني مضطراً لأن أتجنب الكثير

من المعالجات النقدية، التي بدت لي خارجةً عن إطار أفقنا المعنيّ بهذه العلاقة بين الموسيقى والرسم. ولذا سيبدو هذا الكتاب أصغر حجماً من قرينه السابق «الموسيقى والشعر».

وإذا شئت أن أستعين، في مطلع هذه المحاولات، بمثال لما أقصده من كيفية استلهام الموسيقى في بناء تشكيل اللوحة، فسأختار لوحة فائق حسن «الموسيقى الشعبية» (الشكل ١)، لا بسبب المشهد الذي يصور فرقةً شعبيةً من أفراد ثلاثة مع آلاتهم الموسيقية، بل بسبب التكوين التشكيلي الذي استُلهم من التكوين الموسيقي. كان يمكن للفنان الكبير فائق حسن (١٩٤١-١٩٩٢) أن يختار لها عنواناً آخر، مثل «موسيقيون شعبيون»، فاللوحة تضم ثلاثة عازفين موسيقيين من بغداد: عازف طبلة، وعازف دف، يتوسطهما عازف مزمار. ولكن سيادة المادة اللونية واقتصار رسم الشخوص الثلاثة على الخطوط المختصرة السريعة، جعل اللوحة ذات طبيعة تجريدية. ويبدو أن الرسام أنجزها في مرحلة ولعه بالتجريد، مجاراةً لمجايليه. جرّبْ، أنت أيها القارئ، أن ترى اللوحة مقلوبة، سترى فاعلية اللون وتراحم الكتل تكاد تكون هي هي. توهج حار للأحمر (عرس أو ختان) داخل عتمة الليل. دوائر الآلات الموسيقية، ودوائر الوجوه، وأغطية الرأس والعيون، إنما هي أقمار وأهلّة، كثيراً ما اعتادها فائق حسن وجواد سليم كتشكيلات إيحائية لبغداد. كتل الآلات الموسيقية والأكف تتزاحم في قلب اللوحة، لتشكل مادة الفعل والحركة الديناميكية فيها، مقارنةً بالوجوه الساكنة المترقبة فوقها. إن حركة الدوائر والخطوط وتزاحم الكتل الحادة عناصر لها بدائل في البناء الموسيقي، كما سنتبيّن في الأحاديث التالية. في اللوحة يبدو الليل البني الداكن وحرارةُ العرس الحمراء أشبه بالقاعدة اللحنية الخفيضة للعمل الموسيقي، وفوقها تعوم، وتنفعل، وتتقاطع الألحان الحادة الرفيعة للطبلة والمزمار.

هذا لا يعني، بالتأكيد، أن الفنان فائق حسن قد عالج تشكيل اللوحة وفق قوانين موسيقية كان يحسب لها حساباً في تشكيل الألحان. ثمة هاجس موسيقي يسبق ويصاحب بناء اللوحة في داخله، لا شك في ذلك. ولكن العنصر الفاعل في هذا الهاجس هو في النهاية عنصر غريزي، فني، واعٍ ولكن بصورة غير مباشرة، منحه القدرة على إيجاد هذه البدائل البصرية (الخط، اللون، الكتلة) لما هو غير بصري، في التجريد الصوتي الموسيقي.

يفضل الرسام أن ينشغل مع لوحته داخل مرسمه بصحبة موسيقى عادةً ما تكون خلفيةً منسية. تماماً كما يفعل المثقف، حين يترك موسيقى الراديو أو جهاز التسجيل على مسمع منه، وهو مستغرق في القراءة أو الكتابة. الموسيقى في الحالتين عبقرية مهانة، تتحدث بحماس لأذن غير مصغية. الرسام الذي يكتشف، لا سحر الموسيقى وحده، بل مكانتها كمصدر عميق للمعرفة، وكقوة صوتية تجريدية للتعبير تليق برغبته التشكيلية التجريدية للتعبير، هو وحده الذي يتعامل مع العمل الموسيقي كما يتعامل مع لوحة أو قصيدة. بذات الجدية والإحاطة.

يظل الهدف من هذا الكتاب، كما كان الهدف من الكتاب السابق حول الموسيقى والشعر، هو المثقف العربي الذي لا يُعنى بالموسيقى والرسم معاً، أو الرسام الذي يجهل حقل الموسيقى، والموسيقي الذي يجهل حقل الرسم.

مقاربة

في الثقافة العصرية عامةً صارت مشاهدة الإنسان للصور، ثابتةً أو متحركةً، مصحوبةً بالضرورة بالموسيقى. أمام شاشة السينما، أو التلفزيون، أو الفيديو، أو الإعلان الدعائي. الموسيقى على ما يبدو تشحذ حاسة البصر والبصيرة في استيعاب ما تراه العين.

في المرحلة المبكرة للسينما الصامتة، كان عازف البيانو أو الأورگن الحي يجاور الشاشة بآلته الموسيقية، في متابعة ما يحدث بارتجالاته اللحنية. وكذلك الأمر مع العروض الفنية، إذ تبدو دون عزف موسيقيٍّ على جهاز مستور ناقصة. والأمر المعكوس ملح أيضاً. فحفلات موسيقى الروك الصاخبة هذه الأيام لا تستقيم دون تأثيرات بصرية. والحالةُ معكوسة لا تختلف كثيراً. أعني حين يحاول الفنان أن يجسد الموسيقى في صورة أو حركة، كما يفعل في فن الديكور المسرحي، أو فن الرقص. ففي كليهما تكتشف العين شكلاً بصرياً يقارب الشكل الموسيقي المجرد.

المقاربة والمقارنة بين الفنين قديمة قدم الفلسفة اليونانية. كان «أرسطو» يرى أن مؤلف الموسيقى أقدر من أي فنان على التعبير عن انفعالات الإنسان، لأن القدرة التعبيرية للأنغام الموسيقية أعظم منها في الألوان. والموسيقى فن يسمو على الرسم بفضل طبيعتها الزمنية. وإذا ما اقتصر الرسم على تصوير المظهر الخارجي، ومحاكاة الظاهر، فإن الموسيقى تمثل الدلالة الباطنة، والحياة الانفعالية لأحوال الإنسان.

في مرحلة «القديس أوغسطين» و«توما الإكويني» بعده، واصل اللاهوت

المسيحي الربط الأخلاقي بالفنون. وبحكم الحاجة إلى التأليب الديني وضعت الموسيقى، بفعل قدرتها على التسامي الروحي، في مرتبة أسمى من الفن البصري. فهي بسبب ارتباطها بالرياضيات، ومن ثم عقلانيتها، لها قدرات الوسيط الموصل بين الإنسان والذات الإلهية. إنها ليست بعيدةً آنذاك من العلوم الفلكية، ومن أن «موسيقى الأفلاك»، التي لا تُسمع بالأذن المجردة عن خبرات الروح السامية، هي مفتاح المقدس اللامرئي. في حين ظلت الفنون البصرية في عالم مختلف تماماً. فن ميكانيكي حقله المادة والجهد الإنساني.

هذا الموقف اتخذ مساراً مختلفاً في عصر النهضة. لقد بدأ الفنانون ونظريو الفن يكشفون عن الجانب الرياضي والروحي في فنيْ النحت والرسم، كما كشفوا عنه في فن الموسيقى. ولعل أروع شاهد لهذا الموقف يتجسد عند الفنان الإيطالي دافينشي. الرسام كاراڤاجيو Caravaggio (١٥٧١-١٦١٠) وضع لوحات عدةً صوّر فيها عازفاً أو عازفين موسيقيين ولكن لهدف غير موسيقي، بل ديني أو دنيوي. إلا أن لوحته وأسلوبه عامةً مثار دهشة في لحظة مقاربتهما مع التطور الموسيقي الذي زامنه. اللوحة «الباروكية» بدأت مع هذا الرسام، وخاصةً مع لوحته التي بعنوان «بُحران القديس فرانسيس» (الشكل ٢). كما بدأت «الباروكية» الموسيقية على يد «مونتْڤيردي» المعاصر له. فأي نقاط بينهما يا تُرى؟

يعتقد المؤمنون بالمبادئ الكلاسيكية، بأن مهمة الفنان تعتمد مبدأ تقطير جوهر الطبيعة، وتصفيته عن طريق خلق جمال مثالي. ولذا لا يقربون فكرة محاكاة الواقع بصورة مباشرة، حتى في أكثر مظاهره تشويهاً. ولكن هذا المحظور هو بالضبط ما فعله «كاراڤاجيو»، معلناً أن كل ضربة فرشاة من يده لم تصدر عنه خالصةً بل عن الطبيعة. وهذا ما قاده إلى أسلوب محاكاة «الأشكال العادية التي تفتقد إلى الجمال». لقد حاول «كاراڤاجيو» تحطيم

المعبد الذي أشادته مثالية «رَفائيل»، بكل ما فيها من هدوء، واسترخاء، وأثيرية، وجمال أبدي. بدلها أعطى «كاراڤاجيو» التماعات إضاءة، وحالة قبض على لحظة من الزمن بكل ما تنطوي عليه من دراما ورعب.

صدفة أن يحدث شيءٌ مشابه في عالم الموسيقى. فلقد أكد «مونتڤيردي» على ضرورة متابعة وتصوير العواطف البشرية، وهي في لحظة تغيراتها المفاجئة، وبكل ما ينطوي عليه كلام الحياة اليومية من تلقائية ومباشرة. لقد أصبحت الموسيقى لأول مرة قادرةً على حكاية قصة مقنعة، وتقديم شيء من مشاغل الناس في معترك الحياة اليومية.

الغريب أن هذه العلاقة بين الموسيقى والتشكيل سرعان ما خمدت بعد عصر النهضة، ودخل الأدب وسيطاً بينهما. صار النص الأدبي أكثر أهميةً من كليهما، تستعين به اللوحة كعنصر حكائي ومحتوى فكري يعزز تأثيرها عند المشاهد. وكذلك الموسيقى. ولكن الأمر استعاد توازنه في القرن الثامن عشر، حيث استغنت الموسيقى عن أي وساطة أدبية، كما استغنت اللوحة والمنحوتة أيضاً.

يعود الفضل في استعادة التوازن هذه، وعودة العلاقة بين الموسيقى والفن التشكيلي إلى واحد من أبطال عصر التنوير العظام، هو إسحاق نيوتن.

في كتابه Opticks (١٧٠٤) بيّن نيوتن أن ثمة علاقة علمية بين الصورة المرئية، ممثلةً بحركة أشعة الضوء، والتي تُدرك كلون، وبين الصوت، ممثلاً بذبذبات الجسم المصوت، مثل الوتر في الآلة الموسيقية. من الممكن أن تُقرن نغمة موسيقية بلون بعينه، وقرابتهما من بعض-نظرياً لا تطبيقياً-إنما تؤكَّد عبر الترددات والنسب. لذلك اعتبر نيوتن ألوان الطيف السبعة إنما تقابل الفواصل السبع (دو، ري، مي، فا، سو، لا، سي...)، التي تفصل بين نغمتين في السلم الموسيقي. الألوان التي تبدو متناغمةً عندما تكون سويةً

ذات صلة بالنسب المضبوطة لفواصل «السلم الموسيقي» المنسجمة مع بعض. هذا الانتباه كان واسع التأثير في العالم الموسيقي والفني في القرن الثامن عشر.

عميد الأكاديمية الفرنسية كتب في عام ١٧٢١: «يجب أن تتمتع كل لوحة بصيغة أو أسلوب يميزها. فقد يكون الهارموني فيها حاداً حيناً، أو حلواً في حين، حزيناً حيناً أو مبتهجاً في حين، وفق الطبيعة المختلفة للموضوع الذي يريد الفنان تقديمه. في هذا الاتجاه يمكن لأحدنا أن يتابع الفتنة الكامنة في الفن الموسيقي. ما يُطرب القلب عبر الأذن يجب أن يُطربه ماراً عبر العين أيضاً». بعد قرابة قرن عزز الشاعر والمفكر الألماني گوته Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) هذه المقاربة بين الصوت واللون. ففي كتاباته النظرية هناك عدد من الملاحظات حول الصوت الموسيقي. إنه يعرف بأن الصوت واللون ظاهرتان منفصلتان، تعمل كل واحدة منهما بحاسة مختلفة، ولكنهما يتحدان في خصيصة "أن كليهما ربما ينحدران من صيغة أعلى". إنه يعتقد أن الصوت واللون يعملان وفق "قانون كلي": في الانفصال عن بعض أو الالتحام ببعض، في الارتفاع والانخفاض، في الثقل وما يعارضه". مثل نهرين يتدفقان باتجاهات مختلفة، ولكن من ينبوع جبلي واحد. نظرية گوته تعتمد زوجين متعارضين مع بعض يطلق عليهما مصطلحي: "الزائد" و "الناقص". ويرى المقاربة بينهما في حقل النغم واللون نتبيّنها في السلّمين الصغير والكبير الموسيقيين، المقابلين لدرجات الظلمة والإضاءة اللونية. يقول: "بالإمكان إجراء مقاربة مقنعة بين لوحة ذات تأثير حاد وقوي وبين عمل موسيقي من السلم الكبير، أو لوحة بتأثير رقيق بعمل موسيقي من السلم الصغير".

الرسام الشهير روبنز (١٥٧٧-١٦٤٠) كان في تلك الحقبة أبرز من حقق استجابة جمهور بفعل خبرته في تطويع اللوحة لمبادئ الموسيقى. ولقد

كان الناقد دي بايليس الوسيطَ المتحمس للكشف عن براعة «روبنز» هذه، المتعينة في استخدام الألوان خاصة، لجعلها «موسيقى للعين»، على حد تعبيره. مُشاهد لوحة روبنز يحتاج حواسه ومشاعره، إلى جانب حاجته لعقله. وقد لا يتطلب الأمر منه أن يكون معززاً بثقافة واسعة. ولعل هذا الجانب هو الذي يوضح مبعث اهتمام عدد من الموسيقيين، ودارسي الموسيقى في القرن الثامن عشر، بهذا الفنان. يخاطب أحدهم أحد الموسيقيين قائلاً: «أية لوحة غنية... إن فرشاة روبنز هي التي تقود حركتك الهارمونية».

الموسيقي الألماني هاندل (١٦٨٥-١٧٥٩)، أحد سادة مرحلة الباروك الكبار، كان شديد الحماس لاستحضار هيئات بصرية في موسيقاه، ولعله يفعل ذلك لإرضاء جمهور كان يستوعب الظاهرة التي أملاها فن روبنز. كان ماهراً في تشكيل «اللوحة النغمية» tone-painting، التي تستثير الموسيقى فيها صوراً في مخيلة المستمع. في «الأوراتوريو» المبكر له الذي بعنوان «البعث»، على سبيل المثال، استعان بالنص الأدبي الذي يقترح مشاهد بصرية: كالبحر العاصف، وشروق الشمس، والطيور، وهدأة ما بعد العاصفة، بحيث حولها إلى ألحان بديلة، مثل لحن الصراع بين الشيطان والمسيح، الذي عكس فكرة انحسار الظلام أمام إشراقات الضوء. يروى أن المسرح في روما، عند عرض عمل هاندل هذا عام١٧٠٨، تزاحم بالصور والإضاءات، مع لوحة كبيرة تصف ساعة البعث، ومشهد الأبالسة تغمرهم حمم الجحيم.

ليوبولد، الذي صرف كل وقته لرعاية موهبة الإبن المعجزة موتسارت Mozart (١٧٥٦-١٧٩١)، كان شديد الحرص على الجانب التشكيلي في تربية ابنه الثقافية. ولذا هيأ فرصاً لاطلاع موتسارت على أكبر عدد ممكن من لوحات روبنز. كان يعتقد أن الموسيقي ينتفع كثيراً من دراسة الألوان

والشكل والبداهة عند هذا الرسام. ولكن كم انتفع موتسارت من ذلك فأمر لا يمكن الحسم بشأنه، لأن قدراته الإبداعية كانت وليدةً ديناميكيةً داخليةً مجهولة المصادر. على أننا نعرف أنه، مثل هاندل، كان شديد الولع بانتخاب اللوحات الفنية وجمعها.

في كتاب مبكر عن موتسارت كان المؤلف Niemetschek عام ١٧٩٨، أي بعد سنوات سبع من موت موتسارت، يسمي الموسيقي الراحل: «رَفائيلنا في حقل الموسيقى». إشارة إلى الرسام رَفائيل (١٤٨٣-١٥٢٠)، الذي يتمثل في لوحته الشكلُ الكلاسيكي الخالص، والجمالُ المثالي، والبساطةُ النبيلة، والكمال. ناقد آخر في نفس المرحلة اسمه Rochlitz يقارن أوبرات موتسارت بأكثر لوحات رَفائيل شهرةً بين متذوقي الفن آنذاك، مثل: لوحته «مدرسة أثينا»، وما يقابلها من مشهد في خاتمة الفصل الأول من أوبرا موتسارت: «دون جيوفاني» (دون جوان). وبالمثل نقع على مقاربة بين الحيوية العاطفية التي تتمتع بها كلاسيكية موتسارت وهايدن، وهي صفة لا تتمتع بها الكلاسيكية الباروكية بصورة عامة، والحيوية التي اتصفت بها لوحة الفنان الفرنسي فراگونار (١٧٣٢ـ ١٨٠٦). في لوحة «المفاجأة» (الشكل ٣) نقع على هذه الحيوية التي تندفع عالياً وباتجاهات عدة خارج الإطار، وكأنها صدى لمحتوى اللوحة الحكائي. حيث الفتاة في غاية الاستثارة وهي تُفاجأ بالفتى يعبر السور. إنها حيوية عاطفية أضفاها فراگونار بدوره على باروكية مرحلته الفنية. كما فعل موتسارت وهايدن مع مرحلتهما. حتى أن تفاصيل في اللوحة بالغة العذوبة كهذه كانت تُسمى بـ «المشاهد الأوبرالية». وهي، لمن يعرف موسيقى وحيوية أوبرا موتسارت، لكذلك.

وهكذا يجد النقاد فرصة المقاربة بين الموسيقيين والرسامين ليقابلوا بين گلوك وكاراڤاجيو، وبين باخ ومايكل أنجلو. بين الواقعييْن الأرضييْن في عناصر الموسيقى واللوحة، وبين المتساميين المثالييْن في هذه العناصر.

هايدن، گويا

إذا جئنا للموسيقي النمساوي هايدن Haydn (١٧٣٢-١٨٠٩)، الذي ولد قبل موتسارت وتوفي بعده، فبين يدي كتابٌ شامل عن علاقته بالرسم والرسامين في زمانه، وعمق تأثير ذلك على موسيقاه، تجده في ثبت الكتب النافعة في هذا الشأن آخر هذا الكتاب.

هل الأصوات الموسيقية ذات ألوان؟ هل تستطيع الموسيقى أن تصف موضوعها كما تصف اللوحة؟ هل يمكن أن تسمع اللوحة كما تُرى؟ هل الأصوات ملونة؟ خاصةً بعد شيوع نظرية نيوتن، الذي وجد شبهاً بين ذبذبات الصوت وتموجات الضوء، وبين ألوان الطيف السبعة والفواصل الموسيقية السبع؟

اختيار هايدن لزحمة هذه التساؤلات مقصود، لأنه من أبرز أعلام مرحلة التنوير الكلاسيكية. إنه «بابا هايدن»، المؤسس الحقيقي لفنون «السمفونية» و«الرباعية الوترية» و«الثلاثية». وإنتاجه الضخم الرفيع حقق شيوعاً وتأثيراً في عموم الغرب والعالم المتمدن آنذاك. وفكرة الشيوع والشعبية، في نقل التأثير الموسيقي من بين جدران الأرستقراطية إلى عموم الناس، والتي تحققت لهايدن، هي أول نقطة لقاء مع تأثير الفن التشكيلي بالاتجاه ذاته. إن رساماً مؤثراً مثل الإسباني گويا Goya (١٧٤٦-١٨٢٨) لم يكن أسير التكليف الذي يتعهد به الأرستقراطيون، بل هو رسام المشاهد العامة، والمواقف الشخصية الحر. وهايدن الذي عاش أكثر سنوات حياته

في هنغاريا البعيدة عن إسبانيا عرف التأثير المتبادل مع گويا عبر مساهمة رعاة الفن والموسيقى آنذاك.

عمل گويا رساماً في بلاط الملك كارلوس الرابع، في حين كانت تشغله قبل ذلك أعمال الكارتون على نسيج السجاد للملك الأسبق كارلوس الثالث. أنجز له قرابة ٦٣ سجادة، كانت موضوعاتها المفضلة مشاهد من الحياة الإسبانية، والموسيقيين والراقصين. وهذه الأخيرة ذات أهمية خاصة، بعد الحملة التي شُنت ضد هيمنة الأوپرا الإيطالية لصالح الموسيقى الوطنية الإسبانية، ولصالح الطابع الغجري للأغنية التي شاعت بين نساء البلاط، مما حدا بالموسيقيين إلى الإسراع في تعلم هذا الفن لتلبية الرغبات والطلبات. حينها كانت موسيقى هايدن الاستيراد المفضل من موسيقى الشمال الأوروبي إلى إسبانيا. ومع كارلوس الرابع، الذي كان شديد الحماس لهايدن، اطلع گويا على بعض أوپرات هايدن الكوميدية، التي لم تكن ذات طبيعة إيطالية خالصة، رغم لغتها الإيطالية. ومن وحيها نسج صوره الكاريكاتورية. ولم يكتف الملك بأوپرات هايدن، بل ضم إليها عدداً من السيمفونيات وموسيقى الكورال و«موسيقى الغرفة» أيضاً. وكان گويا شريكاً في الحماس والتأثر، بدليل الرسومات التي تُتابع دورة الفصول، و«الفصول» عمل كورالي شهير لهايدن.

هناك رُعاة للموسيقى والرسم غير الملك كارلوس، قرّبوا بين هايدن وگويا. كان دوق ألبا أحدهم، فقد كلف هايدن بأعمال موسيقية عديدة، وكان فخوراً بالاحتفاظ في مكتبته بمخطوطات له. ولقد طلب في الوقت ذاته من گويا رسمَ لوحة بورتريت له تؤكد مقدار تعلقه بالموسيقى، وهو أمام آلة البيانو ممسكاً بمخطوطة يلوح منها عنوان بارز: «أربع أغنيات بمصاحبة البيانو للسير هايدن».

كان گويا شديد الولع أيضاً بالفن الإنكليزي المستحدث، فن الكريكاتور،

الذي انتشر بفعل شيوع الطباعة والحفر على الزنك، لعمق القرابة بين مخيلته الشعبية في الرسم وبين هذا الفن. ولقد حاول أن يجاريه، وخاصةً فيما يتعلق منه بالنقد السياسي. ولكن إسبانيا ما كانت تتمتع بما تتمتع به إنكلترا من ديموقراطية وصراحة في النقد للسياسيين آنذاك، ولذا اضطر گويا إلى التعميم دون التخصيص في هجائياته خشية الرقابة. ولم يكن هايدن بعيداً عن ذلك، هو الذي أقام في لندن سنة ونصف (١٧٩١-١٧٩٢)، مولعاً بالحياة الشعبية البسيطة، شأن گويا، وبروح الدعابة العالية التي عرف بها كما عُرفت بها موسيقاه.

ولكن إذا ما كانت دعابة هايدن في موسيقاه خالصةً لوجه الدعابة، فإن سخرية گويا كانت تستهدف الانحطاط الأخلاقي الذي كان يراه في زمنه. كلاهما كان ذا نزعة إنسانية تهدف إلى أن يكون الفن سلّماً لرقي الإنسان إلى ما هو نبيل وسعيد. إلا أن نظرة گويا المعتمة اليائسة غير بعيدة عن حالة نفسية وعقلية مرضية كان يعاني منها.

العناصر المشتركة

كان الكتابُ أول مصادر الاستمتاع والمعرفة في حياتي، ثم جاءت اللوحةُ والمنحوتة، ثم العملُ الموسيقي. وكما كنت أتعامل مع الكتاب في حالة انصراف كلي للقراءة، كذلك صرت أنصرف بالجدية ذاتها إلى تأمل اللوحة، ومتابعة العمل الموسيقي. ما من فرق مطلقاً في الحاجة إلى التهيؤ الجدي لعملية الاستيعاب، إلا أن اللوحة والعمل الموسيقي يحتاجان مني إلى استعداد إضافي لتأمل الشكل وإدراك البنية. لأن كلا العملين يعتمدان في قواهما الجمالية والدلالية على طبيعة العمارة والبناء فيهما. ولذا فإن دراسة العناصر التي تُبنى فيها اللوحة التشكيلية، والعمل الموسيقي، حتى لو كانت دراسةً أوليةً، تمنح للمتأمل قدرات رائعةً للاستمتاع بالعمل والانتفاع منه.

إن عناصر: الإيقاع Rhythm، واللحن Melody، والتناغم Harmony، والنسيجTextur ، والشكل Form، التي نعرفها في البنية الموسيقية إنما نقع عليها، بقليل من التبصر، في بنية اللوحة التشكيلية.

ولنأخذ «الإيقاع» الموسيقي، الذي يشير إلى الحركة الموسيقية المنتظمة في الزمان، لأنه الأقرب إلى الفاعلية الفيزيائية وحركة الجسد. إنه من حيث قياسه الرياضي يقارب الإيقاع الذي تتطلبه العمارة بصورة واضحة، والإيقاع الذي نكتشفه في اللوحة. في هذه الصورة لمعبد المحاربين في يوكاتان، أمريكا الوسطى (راجع الشكل ٤)، الذي يعود إلى القرن الحادي عشر، تأسرنا ضوابط التناسق وعناصر التكرار في العمارة بذات القدر الذي

تأسرنا فيه ضوابط التناسق وعناصر التكرار في الإيقاع والأوزان الموسيقية.

حركة «اللحن» عادةً ما يضيف عنصر «الهارموني» بعداً موسيقياً جديداً، هو بعد العمق، لأن «الهارموني» يعني تواصل وتقاطع لحنين أو أكثر في وقت واحد، ولذا يعطي إحساساً بالمساحة والفضاء. هذا البعد تكاد تخلو منه الموسيقى العربية والشرقية بصورة عامة. و«الهارموني» في الموسيقى بهذا المعنى يقابل «المنظور» Prospective في فن الرسم. وكما اكتشف الغربيون فكرة «الهارموني» في الموسيقى في وقت مبكر يعود إلى القرن العاشر، كذلك اكتشفوا فكرة «المنظور» في الفن التشكيلي في القرن الخامس عشر. في لوحة هوبيما (١٦٣٨-١٧٠٩) التالية، (الشكل ٥)، يتلاشى التسطيح لصالح المشاركة الفعالة بين الخط القريب والآخر البعيد في العمق، تماماً كما يتلاشى الخيط اللحني البارز على ظاهر العمل الموسيقي أو الأغنية، لصالح الخيوط اللحنية المتعارضة والمختلفة والمتزامنة في آن واحد.

وإذا ما ألفنا «النسيج» الموسيقي بفعل ألفتنا للحن المنفرد، وتعدد الألحان التي تعتمد التطابق اللحني (نغمة مقابل نغمة)، والمصاحبة الهارمونية مع المسار اللحني الواحد...، فإن ألفتنا للنسيج التشكيلي أيسر. ولكن القطعة الموسيقية التي تخلو من أي نسيج هارموني بسبب اعتمادها على اللحن الخيطي الواحد في الآلة أو الصوت البشري، لا تستدعي منا جهداً حقيقياً في الاستيعاب، وبالتالي لا تمنحنا غنىً حقيقياً في الاستمتاع. كذلك اللوحة التي نراها في بوستر الدعاية والإعلان، بفعل تسطحها الواضح.

أما «الشكل» الموسيقي فنحتاج إلى شاهد على شيء من التفصيل لمقارنته مع «الشكل» التشكيلي. فهناك في الموسيقى الكلاسيكية نظامان للشكل الأولي في بناء العمل، أولهما الذي يعتمد التكوين الثنائي binary

الذي يتم على الصورة التالية: اللحن الأصلي أو الجملة اللحنية الأولى، ثم يليه اللحنُ الثاني. ويأخذ بنية A-B، إذْ ما من جملة موسيقية تبدأ تطلّعها كما يتطلع السؤال إلا وتحتاج إلى جواب تستريح إليه. وهناك التكوين الثلاثي، ويأخذ بنية A-B-A، وهو يشبه التكوين الأول، مع إضافة الإعادة للحن الأول ثانية. المشهد المعماري للجامع الإسلامي، بقبته المدورة إلى جانب منارته المستقيمة العمودية، يقارب بصرياً العلاقة ذاتها التي بين اللحنين في البناء الموسيقي A-B (راجع الشكل ٦).

والمشهد المعماري المؤثر لـ «تاج محل» الشهير في الهند (الشكل ٧) يقارب هذه العلاقة بين الألحان في التكوين الثلاثي، لا شك يريح العين بهذا التكوين الثلاثي، حيث صُفة الأشجار تنقطع بمعمار المبنى، وسرعان ما تعاود امتدادها ثانية، لتوفر الانسجام المطلوب. المشهد يبعث موسيقى تضاهي في انسجامها انسجام التشكيل المرئي.

والآن هل نختتم هذه العناصر الفنية بعنصر «الديناميكية» Dynamics، الذي تتطلبه الموسيقى كما يتطلبه التشكيل البصري للوحة؟ الديناميكية تتولد من مقدار سرعة اللحن، ومقدار ارتفاعه، وانخفاضه، ورقّته. موازينُ ذلك غاية في الدقة والأهمية في التأليف الموسيقي. التعارضات بين هذه العناصر تمنح العمل تدفقاً وحيويةً كالحيوية التي تمنحها تعارضات الظل والضوء في اللوحة الزيتية.

لنتأمل لوحة «يوسف النجار» للرسام دي لا تور (١٥٩٣-١٦٥٢)، (الشكل ٨). يوسف ينحني في عمله فوق خشبة تبدو أشبه بصليب، ويحدق بوجه الطفل النوراني وسط العتمة: وجه المسيح المقبل. الضوء يتفشى في الظلمة بالتدريج. ولكن لا يخفي حدةَ التعارض الحاد بينهما.

اللون الصوتي

هناك عادةً ما يميز الصوت الموسيقي الذي تنتجه آلة موسيقية معينة مثل «الفلوت»، عن الصوت الذي تنتجه آلة أخرى مثل «الڤايولين». والصوت الموسيقي الذي تنتجه حنجرة بشرية لـ «لسوپرانو» (الدرجة النسائية العالية) مثلاً عن الصوت الذي تنتجه حنجرة «الباريتون» الرجالي (الدرجة المتوسطة). كلّ واحدة من هذه الآلات الموسيقية وكل واحدة من هذه الحناجر لها ميزة في صوتها الموسيقي أو لونها المميز. هذه الميزة أو الخصيصة اللونية تسمى في الحقل الموسيقي timber، أي اللون أو الطابع الصوتي.

الموسيقي، شأن الرسام مع لوحة خلط الألوان، يخلط الألوان الصوتية المتوافقة مع بعضها والمتعارضة أيضاً، بالطريقة التي يراها ملائمة. وتتضح براعته بمقدار حساسيته في التعامل مع هذه الألوان الصوتية، كما تتضح براعة الرسام وحساسيته مع الألوان. وعليه أن يملك القدرة ذاتها على التظليل الدقيق والرقيق للألوان داخل مخيلته.

«اللون الصوتي» يدخل، فوق كل شيء، كعنصر جمالي على درجة عالية من الأهمية والسطوة، في عملية مزج ألوان أصوات الآلات الموسيقية المختلفة وتعارضها. يتمّ هذا في فرقة موسيقية صغيرة كـ «موسيقى الغرفة»، أو في فرق «الأوركسترا» الحديثة الضخمة.

الأمر يمكن تأمله بالطريقة ذاتها في الصوت البشري. فكل مغنٍ يتمتع

بقابلية على التلوين في حنجرته، تميزه عن المغني الآخر. وهذه القابلية ليست بعيدة، من حيث التعامل التقني، عن قابلية الرسام الذي يضع بين يديه مجموعة من الألوان الأساسية ليولّد من الخلط بينها، ومن مجاورتها لبعض، ومن التفاوت في تخفيفها وتغليظها... إلخ، ما يولده المغني من تنويعات موسيقية.

حين أخرجتْ شركة «والت ديزني» فيلمها «فَنتازيا» إلى الجمهور عام ١٩٤٠، لتقدم بصورة بصرية عدداً من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية المعروفة، مثل «السيمفونية السادسة» لبيتهوفن، و «توكاتا» لباخ على آلة «الأورگن»، و«شعائر الربيع» لسترافنسكي، تابعتْ التلويناتِ اللحنية بتلوينات بصرية اجتهد بها المخرج. فالألحان الخيطية تابعها بخيوط تشكيلية مرنة، كما تابع التشكيل الهارموني، من علاقات الآلات الموسيقية ببعضها، بتشكيلات بصرية غاية في البراعة والإثارة. إلى جانب تخيل بعض الأعمال الموسيقية حكايات قدمها بالصور المتحركة. هذه التقنية ستتطور بصورة مذهلة في مراحل متأخرة من علاقة الموسيقى والرسم، كما سنقرأ في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

إنها ليست استعانةً بالبصر لتقريب التشكيل اللحني من المخيلة، بل محاولةً لتوفير بديل بصري يُضاف إلى الغنى الموسيقي. فالموسيقى تجريد مذهل الغنى، تتطلع إليه وإلى غناه كل الفنون، بفعل شعور عميق بالعجز عن الإفلات من شرك وسائل هذه الفنون المادية المباشرة، (مثل: الكلمات في الشعر، والألوان في الرسم، والحجر في النحت، وحركة الجسد في الرقص...). إن محاولة كثيرين، ممن لا يملكون دربة الأذن الموسيقية، في إغماض عيونهم لحظة سماع الموسيقى الكلاسيكية، من أجل استحضار صور من المخيلة تقرب التشكيل اللحني والهارموني، لهي محاولة هرب من مواجهة واستيعاب التشكيل والتلوين اللحني في ذاته. الأذن المدربة

والوعي الموسيقي يعرف كيف يكتشف الغنى اللامتناهي في التشكيل اللحني والهارموني، وفي الدلالات الخفية والمرامي البعيدة وراءهما.

وكما تتم الدربة، في تأمل اللوحة، مع دراسة الألوان وتنمية الحساسية البصرية بشأنها، كذلك مع العمل الموسيقي. فالدربة هنا إنما تبدأ مع الآلات الموسيقية وتنمية الحساسية السمعية بشأنها، لأن مع هذه الآلات نبدأ بالتعرف على الألوان اللحنية.

الآلة الموسيقي

في كل آلة موسيقية وكل حنجرة لمغن بارع، لنا أن نتخيل «پاليتة» رسام، وقد صُفّت عليها الألوان جميعاً. جاهزة أمام موهبته وحرارة قلبه. على أن هذه الآلة الموسيقية، إذا ما اقتصرنا في حديثنا هذا على الموسيقى الكلاسيكية، لم تكن ذات شأن إلا في مرحلة متأخرة. فحتى القرن السادس عشر كان الصوت البشري هو العنصر الفرد في التأليف والأداء الموسيقيين. ومنه بدأ اقتحام الآلة الموسيقية إلى حقل التأليف والأداء، مواربةً أول الأمر كظل مصاحب للصوت البشري، ثم بديل لفن المادريگال Madrigal الغنائي في حالة غياب المغنين، ثم في حالة للتعبير مستقلة في مرحلة الإيطالي مونتڤيردي، الذي ألف لها مقدمات دراميةً لأوپراته، والتي تطورت هذه المقدمات إلى أعمال أوركسترالية، منها فن السيمفونية المعروف (من الكلمة اليونانية التي تعني الأداء الصوتي سويةً). ووصلت إلى حالها الرفيع اليوم في هيئة الفرقة الأوركسترالية المدهشة الحجم والتعقيد.

هذه الإنتقالة من هيمنة الحنجرة البشرية إلى استقلال الآلة وسيادتها، ليعتبر أكبر حدث في السنوات الخمسمائة الماضية، في الموسيقى الكلاسيكية الغربية.

الأوركسترا الحديثة تتألف من أربع عوائل للآلة الموسيقية: عائلة الآلات الوترية strings، وعائلة الخشبيات الهوائية Woodwinds، والنحاسيات Brass، والآلات الإيقاعية Percussions.

الوترية تعتبر العمود الفقري للأوركسترا، وهي تضم أربعة أنواع من الآلات، تولّد صوتها باستعمال القوس الوتري. سوپرانو هذه العائلة هي آلة الڤايولين Violin، المتفجرة ألواناً مشرقةً حادةً براقة. الآلة التي تحسن تقنيات عديدة لعل أبرزها التواصل اللحني، وتوثبات القوس على الوتر، وتزحلق الأصابع، وإحداث الرعشة. وحصتها في الأوركسترا موزعة على مجموعتين، أولى وثانية، وفي كل مجموعة ١٦ عازفاً. ثم تأتي الڤيولا Viola الأخفض صوتاً، بألوانها الرمادية المتدرجة، كأنها ظل من ظلال إضاءة الڤايولين. على أن لها شخصيتها المستقلة أيضاً (بين ١٠ و١٢ عازفاً). ثم التشلو Cello الجليل الذي خُصّ بالمشاعر الداكنة، الظلّية، الحبلى (٨-١٠ عازفين). ويختمها الكونترباص Contrabass الذي يملأ باللون التعتيمي العميق كل مساحة الخلفية في اللوحة (٨-١٠ عازفين). قد تضاف آلة القيثارة Harp، الأقدم عهداً بين الآلات، بألوانها الفضية التي تقارب ألوان الحلم (١-٢ عازف). يمكن الانتباه إلى ما توحي به في عمل «شهرزاد» للروسي ريمسكي- كورساكوف Rimsky-Korsakoff من مناخ شرقي.

الهوائيات الخشبية التي تخرج بك إلى الغاب والحقول والبراري تتوزع على آلات «الفلوت» و«البيكولو» (فلوت صغير) و«الأوبو» و«الكلارينيت» و«الباسون». الفلوت Flute القادر على غناء العصفور والبوح الغامض للغرائز الإنسانية (٢-٣ عازفين). خير مثال عليه عمل «عصرية الفون» للفرنسي ديبوسيه Debussy. آلة البيكولو Piccolo، أو الفلوت الصغير، ذات صوت عال وثاقب، عادةً ما تستخدم بديلاً لصوت الريح، وهول العاصفة (عازف واحد). أما آلة الأوبو Oboe ذات الصوت الإنساني المتضرع، فلها دورها في ألوان المَشاهد الغنائية الحانية، أو الريفية والرعوية (٢-٣ عازفين). آلة الكلارينيت Clarinet، مثل الڤايولين، ذات شأن بپاليتة الألوان الأوركسترالية، فهي تبدأ من الهمس الغامض حتى الصوت

الجهوري (٣ عازفين). "الباسون" هو أغلظ الآلات الخشبية، وله قدرة على الصوت المكتوم الجاف. (٣ عازفين).

إذا كانت "الوتريات" تمنح المسحةَ الغنائية والقاعدة اللحنية لشبكة الأوركسترا، وإذا كانت "الخشبيات" تمنح التأثيرات اللونية الرقيقة، فإن "النحاسيات"، وهي العائلة الثالثة في الأوركسترا، تمنح اللون المتوهج، والإصاتة الرعدية للصراع والانتصار. هذه العائلة تتكون من آلة الترومپيت Trumpet، سيدة المشاهد البطولية. وخير دليل إليها مارش الانتصار في أوپرا "عايدة" لڤيردي (٣-٤ عازفين). آلة البوق Horn، الذي يسمى عادةً البوق الفرنسي لأنه كان يستعمل في حملات الصيد للملوك الفرنسيين. صوته محبب بتعبير شاعري، يُقرن بمشاهد الغاب والصيد، وسعة الأفق (٤-٨ عازفين). ثم يأتي الترومبون Trombone، الذي يمنح انطباعاً بالجلال الرزين، والاتساع (٣-٤ عازفين). وأخيراً آلة التيوبا tuba، وهي تؤدي بصوتها العميق الثقيل ما تؤديه آلة الكونترباص في الوتريات، في مهمة توفير القاعدة اللحنية.

الإيقاعيات Percussion، تتكفل بالتصعيد اللحني للذرى، أو تساعد الآلات الأخرى بتأثيرات لحنية إضافية.

الزخرف الباروكي

في كنيسة «ماريا ديلّلا فيتوريا» في روما منحوتة مذهلة التأثير لفنان يعتبر أباً لمرحلة الباروك، هو جيان لورينزو بيرنيني Bernini (١٥٩٨-١٦٨٠). المنحوتة بعنوان: «نشوة القديسة تيريزا»، ترصد بتوهج عاطفي واضح تيريزا وهي غارقة في بحران حلم يكاد يفيض رغبةً حسيةً غير خافية. في المنحوتة يظهر الملاك الطفل أمام القديسة وهو يقبض على سهم، رمز للحب الإلهي، في لحظة رميه باتجاه قلب القديسة النائمة. المنحوتة ترينا لحظةً دراميةً داخل عاطفة شديدة الكثافة. انحدارة الرأس إلى الخلف، والطيات المفعمة بالحركة للأردية، وخلفية السحب، حيث الإضاءات السماوية، كلها تبعث في المشاهد خليطاً من مشاعر الوجدان الديني، والوجدان الشعري.

ولكن في الشكل لا يمكن أن تغفل كثافة العاطفة التي تلمسها في عنف الحركة عند طيات الجسد، والثياب، وكل عنصر في المنحوتة. تماماً كما تلمس بأذنيك كثافة العاطفة عبر تقلبات اللحن، وعبر تسارع الإيقاع في أعمال باخ وڤيڤالدي.

في اللوحة «الباروكية» نقع على الزخرف الثري ذاته، الممتلئ حيويةً وجرأة، وغنى ألوان. الميل إلى الدراما بدأ مبكراً مع مايكل أنجلو، حيث الشخوص أبداً في حالة مقاومة قاهرة، وتالياً مع روبنز حيث الفعل البطيء، ولكن الحركة الدائمة، ومع واقعية كاراڤاجيو الحرة. ولكن ألگريكو El Greco (١٥٤١-١٦١٤)، المولود في اليونان، كان الجسر الحقيقي بين عصر النهضة

في آخر مراحله وبين مرحلة «الباروك». كان شديد الافتتان والاستغراق بالطبيعة، بالله وبالإنسان. ولقد توسّلَ تقنيات التشويه للشكل، واستعمال اللون، من أجل تحقيق أفكاره المتخيلة ومشاعره الملتهبة. في لوحته الشهيرة «مشهد طليطلة» (الشكل ٩) التي رسمها أواخر عمره، تلفت النظر الخطوط الحادة التي تشكل حافات المباني للمدينة البعيدة، والشكل المنحرف للهضاب، والطرق الملتوية، وذلك التقابل بين أشكال السحب في السماء وأشكال الهضاب في الأرض. التقابل الذي يذكر بـ «الطباق اللحني» بين نغمة مقابل نغمة، الذي ساد في موسيقى «الباروك» بصورة بالغة الروعة. عناصر نذيرية في لوحات ألگريكو، وكأنك أمام مسرح لمشهد درامي. والموسيقى الخفية إنما تشي بها الخطوط والتكوينات التي تندفع إلى فوق، لتكون في النهاية ذَرى سماوية، عادةً ما نسمعها في الأعمال الكورالية.

يمكن لأحدنا أن يتعرف على الخصائص الباروكية بصورة أوضح مما هي عليه في الفنون البصرية. والسبب يكمن في غلبة المشاعر الدينية، وفي كفاءة الموسيقى للتعبير عنها. الدين عادةً ما يبحث عن الجلال والضخامة والروعة المسرحية متمثلةً في أشكال التعبير، واستجابة الموسيقى لهذا واضحة. فيها نتمثل «التلوين» اللحني، و«الزخرف» اللحني بشكليه المركب والمتتالي، و«التفجر الهارموني» الرائع، و«الطباقات» اللحنية. إنها خصائص مسرح، أو تكاد. وليس غريباً بعد هذا أن نجد فن الأوپرا وليد هذه المرحلة دون غيرها من المراحل، بفعل الحضور البصري للمسرح.

الكلاسيكية والرومانتيكية

التوجه إلى الطبيعة لمحاكاتها، ولكن بطرق لا محدودة الاختلاف، هو العنصر الحي الحقيقي الذي تلتقي فيه كل الفنون الخلاقة. فيه يلتقي الشعر والموسيقى والرسم والنحت. ولكن الاختلاف إنما يعتمد العنصر الشخصي، والعنصر التاريخي. وليس اعتباطاً أن يتم عادةً رصد الخصائص المتطابقة بين الموسيقى والرسم في المراحل التاريخية لحياة الفنون. ولنتأمل مرحلتين عظيمتي الأثر من هذه المراحل، ومقدار التطابق بين خصائص الموسيقى فيها وخصائص الرسم، هما المرحلة «الكلاسيكية» و«الرومانتيكية» التي تلتها. ولنتأمل أيضاً كيف أن هذه الخصائص في النهاية خصائص المبدع خارج التأثير التاريخي، متداخلة فيه، ولا تقبل الفصل والعزل.

قد يجد الفنان نفسه باحثاً عن خبرة المشاعر الداخلية للإنسان، ليعبر عنها في صورها الأوسع والأكثر شمولاً. وقد يجد نفسه حريصاً على البقاء موضوعياً، في التعامل مع مادته وصياغتها بالشكل الأبهى والأكثر دواماً. إنه لا يُعنى بما يقول فقط كمحتوى، بل بالطريقة التي يقول فيها هذا المحتوى، من حيث اكتمالها في الأسلوب والشكل. فإذا كان موسيقياً فسوف تستغرقه تنمية المخطط اللحني وتحولات الأفكار الموسيقية، منذ أول مراحل تطورها حتى نضجها. إنه يأخذ إهاب الفنان الفيلسوف، الذي عليه أن يعرض ويقدم لا أن يسأل، وأن يثبت لا أن يتمرد. إنه يختبر ضبط النفس دون توقف، ويقدم العاطفة مؤطرة بالهدوء والتوازن. يبحث عن

التأثير السليم لا المثير، وفي داخل عناصر الثقافة الموروثة يجد ملاذه، يرفع بها إلى أرفع مستوياتها، بدل أن يُشغل النفس بالبحث عن سبل جديدة. سلامة الأسلوب، الانسجام، البساطة، التوازن، وضبط النفس هي سبل المبدع الذي تصلح عليه صفة «الكلاسيكية».

التعريف القاموسي يوصل النزعة الكلاسيكية إلى معنى تَمَثُّل الفن اليوناني والروماني، في المحاكاة أو الاستلهام. فعمارة معبد البارثينون الشهير (بناه إكتينوس وكاليكراتيس في ٤٣٢ قبل الميلاد) المطل على أثينا تعتبر النموذج الأمثل على مر العصور. منها استلهمت العمارة الغربية، وحتى العالمية، الصيغة التي تعتمد الانسجام التام مع الهدف والتصميم، والصرامة الفاتنة في السطوح والخطوط، والعلاقة العضوية بين الجزء والكل، والمثالية في انتصار الكمال الشكلي والرياضي، وتجسيد التعبير اللاشخصي عن المرحلة، وتمثل الصفاء والنبالة دون خيلاء واستغراق متطرف بمغامرات المخيلة. هذا الغنى ألهب تصورات الجمال عند الإنسان عبر خمسة وعشرين قرناً. ولم تفلت بغداد العزيزة من هذا التأثير، فالذي يجلس في أي مقهى أو خمارة على ضفاف كورنيش أبي نؤاس يطل على مشهد البرلمان القديم في جهة الكرخ، حيث صُفّة الأعمدة تذكر بالمعنى الكلاسيكي هذا.

اللوحة الكلاسيكية لا تختلف في هذه التفاصيل عن العمارة وعن الموسيقى. في لوحة الفرنسي بوسان Poussin (١٥٩٤-١٦٦٥) «أورفيوس ويوريديتشي» (شكل ١٠)، على سبيل المثال، نقع على الموضوع، أو المحتوى الأدبي، الذي شغل اللوحة وشغل عدداً كبيراً من الأوبرات، لنجده موضوعاً خالص الكلاسيكية، تروى حكايته بطريقة تكشف عن المغزى الأخلاقي والثقافي والعاطفي بصورة غاية في البساطة والوضوح. حضور للروح الإيجابية التي تسعى إلى الكمال، وغياب لكل حسية مُفرطة وتحرق

عاطفي. هيئة الشخوص تسعى لتحقيق جمال مثالي، والتأليف يعتمد الهارموني والتناغم والسيطرة بدل الفوضى والتعبير العاطفي النشوان. الشخوص أشبه بمنحوتات يونانية بعثت بها الحياة، وحركتها التقطت في لحظة رقص غاية في التنظيم والجلال. إن پوسان يسعى هنا إلى افتتان المشاهد، وإلى تهدئة الاستجابة، بدل التوسل بالصدمة والإدهاش من أجل تعبير جريء وصادم. پوسان ليس بعيداً عن الموسيقي كوريللي Corelli والدرامي راسين Racine، حيث يسعى الإنسان في أعمالهما من أجل السيادة على قدره الدنيوي، عن طريق السيطرة على عواطفه وأفعاله بواسطة العقل. ما من شيء تُرك للصدفة أو للارتجال الآني.

الكلاسيكية التي تحدد عادةً بين (١٧٥٠-١٨٢٥) وجدت مركزها الموسيقي لدى أساتذة مدرسة فيينا: هايدن، موتسارت، بيتهوڤن Beethoven، والتالي بعدهما شوبرت Schubert. لقد مارسوا عملهم الإبداعي في مرحلة التجريب من أجل كشوفات موسيقية مهمة، أولاها ارتياد إمكانات السلم الموسيقي الغربي الكبير والصغير، ثم الطموح إلى ارتياد الشكل الضخم الواسع لأداء الآلات الموسيقية، وثالثها اكتشاف شكل السوناتا Sonata Form المثالي العمارة.

من عناصر هذه الكلاسيكية الموسيقية اعتمادها الألحان الغنائية الرشيقة. الألحان التي تغنى حتى وهي مقصورة على الآلة الموسيقية المجردة. الوضوح فيها تعززه الرغبة بتكرار اللحن. وإعادة البنية اللحنية بدرجة خفيضة أو عالية إنما تتم بمقاس سينتميتري متوازن، لكي يبقى في ذهن المستمع. العمل الموسيقي لا يغادر في تجواله اللحني مفتاح السلم الذي بدأ به، بل يعود إليه كلما تغرّب. اللحن والهارموني يُضبطان عادةً بإيقاعات طيّعة تتهادى بحركة ثابتة. فإذا ما بدأت المقطوعة أو الحركة بإيقاع محدد فستلتزم به حتى نهايتها.

«شكل السوناتا» الذي ولدته المرحلة الكلاسيكية على يد هايدن يمثل الضوابط الفنية بأروع صورها. اللحن المعتمد في العمل الموسيقي السابق صار في «شكل السوناتا» الجديد لحناً أولاً، يحتاج إلى لحن ثانٍ يجيء بعده، من أجل توليد مصطرع درامي جرّاء لقائهما. وهذا المصطرع الدرامي يمر، شأن الدراما، بثلاثة تحولات: العرض، النمو، والذروة التي تنتهي باستنتاج أخير. هذه الحيوية الظاهرة التي يُمليها بناء خفي هما سر التأثير الرائع للسيمفونية على النفس. لأن السيمفونية ببساطة تُبنى بناء «شكل السوناتا».

عادةً ما تتوزع السيمفونية في هذه المرحلة على حركات أربع، الأولى: متسارعة، وتتبين فيها بناء السوناتا واضحاً. والثانية: متباطئة، وأقل اعتماداً على فكرة النمو، وبناؤها ثلاثي يعتمد لحناً يعاود بعد لحنٍ ثانٍ. والثالثة: معتدلة السرعة، وتعتمد رقصة المنويت الظاهرة الرشاقة. والحركة الرابعة: فيها حيوية الخاتمة، وخفة بلوغ الغاية.

الوضوح كريستالي في الشكل والبناء يشبه الوضوح الكريستالي في لوحة بوسان وفراگونار Fragonard وهوگارث Hogarth. ولعل خير مثال يمكن التوقف عنده هو فراگونار (١٧٣٢-١٨٠٦) الذي جايل موتسارت، وتأثر به. وله لوحة شهيرة حول مشهد من أوبرا «دون جيوفاني». ولكن معظم لوحاته الأخرى تعكس روح، وألوان موسيقى موتسارت، من حيث الاندفاعة الكبيرة تجاه كثافة الحياة، وإبراز فورتها الصحية. الأناقة والفورة هما من أبرز خصائص «عصر التنوير». ولك أن تتأمل لوحة «المفاجأة» (الشكل ٤)، حيث الشابة في هناءتها الربيعية، والتي يفاجئها العاشق عبر السور، بقفزة عفريت. وهي لحظةَ المفاجأة، بين الصد المتمنع والرغبة الخفية بالوصال. ولكن بطمأنينة من يستكين تحت ظل نصب «فينوس» راعية الحب. مشهد لا يكاد يفلت من ذاكرة المولع بموسيقى موتسارت، الفتية اللعوب.

ولنتوقف بالمثل قليلاً عند سيمفونية موتسارت (مصنف ٤٠) المعروفة. وعلى المستمع، لكي ينعم بتأمل العمارة الموسيقية، وهي مصدر كل المتعة، أن ينسى لحن «الرحابنة»، المنتزع من هذه السيمفونية لأغنية فيروز «يَأنا، يَأنا، أنا وياك». لأن الأغنية بظاهر اللحن أشبه بهيكل عظمي لسمكة، يرتجف داخل حوض ماء اصطناعي.

السيمفونية الأولى تبدأ باللحن رقم واحد على آلات الفايولين الراقصة، ولكن دون تخيل أجساد، لأن الرقص يصلح للآلهة أيضاً. بعد دقائق يدخل اللحن الثاني على الآلات الخشبية والوتريات. وبهما تتم مرحلة «العرض»، ومن لقائهما يبدأ التحول إلى مرحلة «النمو» المتداخلة المتصاعدة، ثم يسلمنا موتسارت راقصين مع آلهته إلى مرحلة «الاستنتاج»، ويسميها آخرون «التلخيص»، حيث يُعاود اللحن الأول والثاني على التوالي، ولكن بمفتاح مختلف من السلم، ثم تُختتم الحركة بالكودا Coda أو الخاتمة الحاسمة.

الحركة الثانية المتهادية، وتعتمد ذات شكل السوناتا ولكن باقتضاب هذه المرة. الحركة الثالثة متسارعة ولكن برقصة «المنويت»، بأجزاء ثلاثة يتكرر كل منها مرتين. الحركة الرابعة والأخيرة تلتزم شكل السوناتا بعد مقدمتها المتسارعة. اللحن الأول يبدأ على آلات «الڤايولين» حيوياً تماماً، ثم يجيء اللحن الثاني جليلاً على نفس الآلات، ويلتحمان بنمو حار ومندفع إلى الاستنتاج في لحنيه حتى الخاتمة. التفاصيل داخل الحركات الأربع متوازنة توازن كريستالي، لتوفير أكبر حضور للجمال السمعي، ولخفة وطراوة اللحن والهارموني. وصفة التفاصيل هذه داخل الحركة تجد حضورها البصري داخل الحركة في لوحات بوسان بوضوح.

هايدن أكثر نموذجيةً في توفر عناصر الموسيقى الكلاسيكية. خاصةً في أعماله السيمفونية التي تجاوزت المائة. فصيانة العمل من تطفل العواطف الشخصية الحادة، واعتماد الانسجام والتوازن السينتميتري، وتوافق السطوح

والخطوط، والوفرة في الإشباع الجمالي، تكاد تُلمس لمس اليد لدى هايدن. في حين تفلت الموهبة «الموتسارتية» المعجزة من كل حد. على أن هايدن نفسه لم يكن قليل تطفل على حقل عواطفه الشخصية. فطيبة قلبه، وكرم روحه، وعفويته الريفية، تتلألأ كالجواهر في كل أعماله التي لا تُحصى. والذي يعنيني من هذه الإشارة هو أن التداخل بين عناصر الكلاسيكية وما يعارضها من عناصر المدارس الأخرى في العمل الفني، لوحةً كان أو عملاً موسيقياً، غير محدود.

في الضفة المقابلة للضفة الكلاسيكية قد نجد الفنان يستوحي عالمه الشخصي الخاص في إنشاء العمل الفني، ويطل على العالم عبر عدسات مشاعره الشخصية المكثفة. إنه ذاتي بامتياز، وشديد الاعتزاز بتفرده عن الآخرين. يسعى إلى التمرد على النظام السائد، والعرف السائد. يُعنى بالمشاعر لا بالتأمل، بـ «المحتوى» لا بـ «الشكل» وحده. وهو دائم السعي وراء الغريب والشاذ، مُطلقاً العنان لمخيلته، مفضلاً الغريب والاستثنائي على المألوف والكلي. ميّال إلى الفكر الغامض المتوقد، لا المنعم بالصفاء والصرامة. التقنيات والأبنية لا تعنيه في ذاتها، بل هما دائماً وسيلتا تعبير عن مشاعره وفرديته. إنه بكلمة مختصرة «رومانتيكي».

المقارنة بين الأسلوبين «الكلاسيكي» و«الرومانتيكي» عادةً ما تستهوي المتذوق بين فنون الموسيقى والرسم. بين موتسارت وڤاگنر، بين بوسان وديلاكروا. فما يلفت النظر في الموسيقى أن أوركسترا ڤاگنر أضخم من تلك التي يحتاجها موتسارت. فالثاني ميال إلى الاقتصاد الدقيق في حين يفلت الأول بلا حدود، ومثل أي رسام كلاسيكي يكتفي موتسارت بقليل من التأثيرات اللونية (الاستعانة بالهوائيات الخشبية والنحاسية) داخل تفاصيل اعتماده على قاعدة الوتريات التي تشكل عماد الأوركسترا، في حين يجد ڤاگنر، مثل ديلاكروا، متعةً في الغرق في ألوان «الكلارينيت»،

«الأوبو»، «الفلوت»، «الباسون»، ونشازات النحاسيات، إلى جانب الحركة الاجتياحية للوتريات.

الرسم يظل الفرنسي ديلاكروا Delacroix (١٧٨٩-١٨٦٣) خير الأمثلة التي تُضرب على الفورة الرومانتيكية. ولوحته «اختطاف ريبيكا» (الشكل ١١) خير دليل إذا ما شئنا معارضتها مع أي عمل موسيقي رومانتيكي لبيرليوز أو تشايكوفْسكي. اللوحة تعبير عالي الذاتية، تتعارض فيها الخطوط والشكل المستعصيان على التحديد والتمييز مع نوع التخطيطْ الحاسم الذي تعرفنا عليه في اللوحة الكلاسيكية. ديلاكروا وضع في لوحته محتوىً غايةً في الغرابة والتخيل، في تقنية الرسم وفي التصوير الحكائي الأدبي. إنه وضع أمام المشاهد تعارضات حادةً في التصميم والتأليف، وألواناً شديدة الحيوية والديناميكية. إنه لاحق أهواءه ومخيلته المعبأة بعواطفه الشخصية وجسدها بأسلوب يلائمها وحدها ساعة الرسم. إنه لا يترسم خطى موقف أخلاقي، ولكنه يتابع حكاية، ويعبىء شخوصها بما يعكس انفعالاتهم النفسية. إن فاعليته فنية أدبية في آن، تماماً كتلك الفاعلية الموسيقية الأدبية التي نقع عليها في «القصيدة السيمفونية».

كان ديلاكروا يحب ويحفظ عن ظهر قلب موسيقى صديقه البولندي المقرب شوپان، ولكن الأخير كان لا يعرف ما يقول أمام لوحات الأول، لا لأن له موقفاً نقدياً منها بل لأنه لا مبالٍ جملةً بفن الرسم. فكل موضوع لوحة يبدو له بالغ الشذوذ، وحين يتحدث ديلاكروا عن «غموض الانعكاسات» ويطبقها على الموسيقى، يظل شوپان مرتبكاً. لا يُفسر ذلك بسبب الطبيعة المنكمشة لشوپان فقط، ولكن بسبب أن فناني التشخيص يميلون إلى الوصف، عبر أحاسيس بصرية. الموسيقيون من ناحية مقابلة يتعاملون أكثر مع مواد غير محسوسة ولكن بطريقة أكثر مباشرة.

إن «شاعر البيانو» و«فنان اللون الجسور» في نهاية ١٨٠٠، الشهيرين

في القدرة على التعبير عن المشاعر والعواطف، كانا أيضاً حريصينْ بقوة على المهارة التقنية حد المعرفة العلمية. ففي حالة شوپان، نحن ندرك ذلك عبر الكد الذي يتطلبه عزف تأليفاته الموسيقية من قبل العازفين، وعبر عدد ابتكاراته الموسيقية من فن السوناتا إلى الليليات، الڤالتسات، حتى البالّاد.

حالة ديلاكروا، من جهة أخرى، يمكن متابعة براعته التقنية، ومراقبة عمله من حيث دقة التأليف، عبر قراءة سجل يومياته. كان يسجل ملاحظةً حول كل شيء: أفكاره، تكاليف أسفاره، الكتب التي يقرأ، پاليت الألوان التي يستعمل، مصروفه اليومي، الذين يدعونه على الغداء، وعلى امتداد ٤٠ سنة. وأكثر من هذا كان عميق الاهتمام بالتأثيرات البصرية التي تنطوي عليها ضربات الفرشاة، والتي أصبحت فيما بعد مصدر إلهام للانطباعيين. مرةً كتب بأن «الموسيقى كثيراً ما ألهمتني بأفكار كبيرة. أشعر بتطلع حار للرسم حين أصغي لها».

كان يجد العديد من التشابهات بين الموسيقى والفن التشكيلي. كان يصف پاليت الألوان بآلة پيانو. كان يرغب في الحديث عن «موسيقى اللوحة»، التي يجدها في اللون والخط. كان ذوق ديلاكروى الموسيقى محافظاً. لم يكن يميل إلى أولئك الموسيقيين الذين يحاولون محاكاة الطبيعة أو حكاية القصص. كان يزدري بيرليوز، مع أن «تأليفه الأوركسترالي التفاخري المتهور» يشبه الجهود التي يحاولها ديلاكروا في أجل لوحته. على أن موتسارت كان موسيقيه المفضل.

الموسيقي بيرليوز Berlioz (١٨٠٣-١٨٦٩) وضع أشهر عمل ينتمي لنوع «القصيدة السيمفونية» تحت عنوان «السيمفونية الفانتازية»Symphonie Fantastique حينما كان في سن السابعة والعشرين من عمره. ولأن «القصيدة السيمفونية» مثل اللوحة الرومانتيكية عادةً ما تعتمد حكايةً أدبية، فإن بيرليوز استوحى هذا العمل من حياته الشخصية هو: موسيقي

شاب بحساسية مرضية ومخيلة جامحة في حالة حب يائسة. يُدمن على الأفيون الذي يقوده إلى ساعات نوم برؤى غريبة، حيث تبدو الحبيبة لمخيلته وقد تحولت إلى لحن متواصل يلاحقه حيث يذهب. اللحن، أو الفكرة الأساسية، التي ترمز لحبيبته هي عماد مادة العمل الموسيقي. تخضع إلى تنويعات عدة من عناصر: «اللحن»، «الإيقاع»، سرعة الأداء tempo، «الديناميكية»، و«اللون اللحني» للآلة الموسيقية. تتواصل هذه التنويعات عبر حركات خمس لا تعتمد معماراً، ولا توازن عناصر، ولا حساب رياضي في النسب، كما رأينا في اللوحة الكلاسيكية، أو سيمفونية «موتسارت»، بل هي هنا تلاحق فورات القصة العاطفية ومزاج بطلها اليائس. في الحركة الأولى تتفجر لوعة الحب، وفي الثانية يتم اللقاء في حفلة راقصة داخل دوامة الفالس. وهدأةُ الريف والراعي سرعان ما ترتبك في الحركة الثالثة بسبب ظهورها، وفي الرابعة يحلم بأنه يقتلها ويقاد على الأثر إلى حبل المشنقة، على صوت المارش الذي أصبح شهيراً. في الخامسة يتواصل حلمه في «يوم عبادة الساحرات» الضاج المثير. هذا المشهد استوحاه الرسام فرانسيسكو گويا Goya (١٧٤٦-١٨٢٨) بلوحة بالعنوان ذاته. (راجع الشكل ١٢).

وتأمل اللوحة مقارنةً بالعمل الموسيقي يقرب الخطوط العامة التي تصل الفنين ببعض. فالموسيقي يهمه تماهي الخطوط اللحنية ببعضها وانعدام حدتها. وكذا الرسام يماهي خطوط الكتل التي لا تكاد تبين. كلاهما يعنيان بحركة المزاج الفوار وما يثيره من استجابات لدى المستمع والمشاهد. إن كل ما يربط العمل ببعض لدى «بيرليوز» هو «الفكرة» الرئيسية التي تواصل ظهورها بين حين وآخر. وكذا استدارة الكتلة التي تشبه دوامة، وبضعة وجوه شاخصة إلى الساحرة بهيئة معزى.

من الضروري ألا ننسى أن كلا «الكلاسيكية» و«الرومانتيكية» في فني الرسم والموسيقى لم يوجدا في شكلين صافيين في استقلالهما. فهناك عناصر رومانتيكية لا تخفى على أحد في أعمال كلاسيكيين مثل الشاعر

گوته، والرسام ديڤيد، والموسيقي هايدن. كما أن هناك بالمثل عناصر كلاسيكية لدى رومانتيكيين مثل الشاعر سوينبيرن والرسام تيرنر والموسيقي برامز. إن الروح الكلاسيكية المجسدة في عبقرية موتسارت مدوخة بفعل الغنى في المخيلة والتعبير العاطفيين. وهي خصيصة لصيقة بالرومانتيكية دون شك.

إن أكثر التطورات خطورةً في المرحلة الرومانتيكية أن الموسيقى اندفعت باتجاه مقاربة الفنون الأخرى، كالشعر والرسم. فالموسيقيون صاروا ميالين إلى رواية الحكايات، ورسم المشاهد، ومحاولة إيصال الأفكار والأمزجة الشعرية العامة. تأثيرات أدبية وصورية كهذه تنطوي على محفزات هائلة للتأليف في فن الموسيقى الذي يعتمد «البرنامج» الحكائي. أي الموسيقى التي لا تعتمد منحىً تجريدياً خالصاً. فالعمل السيمفوني يُبنى بناء السوناتا المجرد، في حين تعتمد «القصيدة السيمفونية» الحكاية أو البرنامج الأدبي. ويمكن أن نتعرف على هذه الخصيصة في لوحة الرسم أيضاً حين تُعنى بإيصال محتوى أدبي من وراء المشهد المصور. هذا الإيصال محدد بحيث تتضح التفاصيل في كل من العمل الموسيقي والعمل الأدبي أو اللوحة بصورة تكاد تكون متكافئة. على أننا نعرف أن كل عمل موسيقي أو فني إنما يوصل معنىً ما، ويشير بصورة ما إلى ما وراءه.

هناك موسيقيون أميل، بحكم الطبيعة، إلى الموسيقى المجردة أو الخالصة، ومخيلتهم الموسيقية فعالة بمقدار ما يكونون بمعزل عن مصادر الإثارة الخارجية. بيتهوڤن وبرامز أمثلة ممتازة على ذلك. وآخرون، من جانب آخر، مثل ڤاگنر وفرانتس ليست وريتشارد شتراوس، يجدون أنفسهم بحاجة دائمة لمصادر إلهام صورية أو أدبية تدفعهم إلى الخلق. والتياران يخضعان لمعايير تقييمية واحدة، ولا أفضلية لواحد منهما على آخر.

الجوهر الذي لا يمكن وصفه

مع مطلع القرن التاسع عشر حدثت قفزةٌ في تفوق الموسيقى كفن بين الفنون. لقد كانت فيما سبق أقل شأناً. كانت في العصر الكلاسيكي في آخر سلم الفنون درجة، وتناضل من أجل موقع لها في حقل "الفنون الجميلة". تسعى، من أجل ذلك، إلى محاكاة الطبيعة أو نسخها، في المظهر الخارجي عن طريق محاكاة الأصوات، أو الكامن منها عن طريق تمثل العواطف التي تبعثها. الأعمال الموسيقية التي كانت تستثير صوراً سمعيةً كانت تسمى "لوحات لحنية". جان جاك روسو، المتحمس لهذا الميل، يحتفي بها في "قاموسه الموسيقي": كموسيقى محاكية، حية، تعبر عن كل العواطف الممكنة، ترسم كل صورة، تعالج كل موضوع، تخضع الطبيعة كلها لقدرة محاكاتها البارعة، وبهذا تملك أن توصل للقلب الإنساني ما يثيره ويحركه".

كانت الموسيقى ضرباً من التسلية لا تملك أن تعوض، باستثارتها العاطفية، عما يفتقده السعي المعرفي أو التفكير العقلي. الفيلسوف كانت Kant أبعد الموسيقى باعتبارها "الأدنى بين الفنون، لأنها تتعامل فقط مع العواطف"... "وتتواصل بواسطة الأحاسيس مجردةً دون المفاهيم". ويفضل عليها الفنون القادرة على تمثيل الدلالات خارجها لأنها "تستثير بحرية لعب المخيلة بالطريقة التي تتوافق مع العقل".

حين نشر "كانت" موقفه هذا في كتابه "نقد الحكم" عام ١٧٩٠، كانت إعادة تقييم الموقف من الموسيقى قد بدأ يأخذ مجرىً معاكساً، وخاصة

في إنكلترا وألمانيا. لقد أصبحت الموسيقى تُقيّم كفن رفيع المستوى، من حيث محتواها العصي على التحديد. الأمر الذي كان فيما مضى مصدر ضعفها. صارت الموسيقى تُفهم، عبر أشكالها الموحية دون اعتماد مرجعية في الدلالة، كقوة استحضار لـ "جوهر" لا يمكن وصفه، أكثر عمقاً ميتافيزيقياً من أي شيء يمكن استحضاره عبر اللغة أو البصر. الموسيقى توفر ومضةً للمطلق عبر الروح الداخلي. إن هذا التحول في الموقف ارتبط مع نشأة الأشكال الجديدة لموسيقى الآلات (الشكل السيمفوني، وتطور آلة البيانو)، إلى جانب الرفض النامي للموسيقى التي تعتمد المحاكاة أو النص الأدبي. ناقد تلك المرحلة صار يرى الموسيقى كبنية تجريدية ترتاد عوالم الإنسان الداخلية. يرى محتواها مجسداً في بنية النوتات، فهو جزء عضوي منها.

رسامو تلك المرحلة، وعبر القرن التاسع عشر كله، وجدوا أكثر من إغواء في هذا الاتجاه، الذي يرى بأن الفن يمكن أن يتمتع بالاستقلال والحرية متمثلاً في موسيقى الآلات. فهي تعتمد الصوت المجرد وحده، الطليق في اكتشاف طرق متنوعة، دون استعانة بمحاكاة لأي صوت خارجها. بل هو اعتمادٌ على عالم صنعته من ذاتها. تَجردُ الصوت من أي اعتماد على دلالة خارجه جعل الفنان التشكيلي يفكر بنفس الطريقة بشأن جهوده على الكانفس، مع الخطوط والألوان. وكما اعتادت قاعة العزف على توفير طقس شبه ديني للإصغاء، تسعى فيه إلى تعتيم الإضاءة قليلاً وإشاعة الصمت، كذلك حاول الفنان أن يقترح الشروط ذاتها على مُشاهد اللوحات الفنية في المتاحف وقاعات العرض. من عمق هذا التوجه نحو إخراج الموسيقى من حقل التسلية المتدنية، جاء الفيلسوف شوپنهاور Schopenhauer (١٧٨٨-١٨٦٠) ليصبح نجم الموسيقيين دون منازع، بعد العقاب الجائر في موقف الفيلسوف كانت. لقد أكد شوپنهاور أن

أشياء العالم الظاهر، وهي ذاتها التي وُصفت في اللوحات، ووصفت في اللغة، إنما هي مجرد تمثيلات غير مباشرة تنوب عن "الإرادة" Will (القوة الغامضة العمياء، داخل الكائن وداخل الكون، المسيرة لكل شيء) عبر "الأفكار أو المثُل المجردة" Ideas، بينما الموسيقى، في استقلالها الكلي عن الواقع التجريبي، تحول الإرادة إلى موضوع، أو تشيئ الإرادة بتعبير آخر. ولذا فهي أكثر تأثيراً من الفنون الأخرى لأنها تتحدث عن الجوهر مقارنةً بالفنون التي تتحدث عن الظلال.

يرى شوپنهاور بأن الموسيقى «يمكن أن توجد دون أن يكون هناك عالم». لأن الموسيقى لا تتعامل مع مرجع مادي. في حين وُضعت المنحوتة أو اللوحة على غرار شيء في العالم الحقيقي، لا يمكن أن تنطوي على معنىً دونه. ما من مكون من العالم الحقيقي كهذا في الموسيقى. صحيح أن الموسيقى أُنتجت من أشياء فيزيائية، ولكنها لا تشير على شكل واضح لأي شيء فيزيائي، كما تفعل اللوحة أو الشعر. فما معنى B-flat، أو A-miner؟ إن النوتة في عمل موسيقي لا تقابل الكلمة في النص الشعري، لأن الكلمة تشير بصورة واضحة إلى شيء، الأمر لا تفعله النوتة أو المقطوعة الموسيقية بجملتها. شوپنهاور يقول بأن اللوحة أو القصيدة تعبر عن الفكرة بصورة غير مباشرة، معتمدةً الإحالة إلى العالم الظاهر، في حين تتجاهل الموسيقى هذا العالم الظاهر بجملته، لتعبر عما يسميه، والفيلسوف كانت قبله، بـ «الشيء في ذاته».

قد يجد بعض النقاد ما يعترضون عليه في مذهب شوپنهاور هذا. فهم يرون مثلاً أن لوحة كاندنسكي «ارتجال ٢٨» التجريدية لا تنطوي على «شيء» بعينه، بالرغم من وجود أشكال غامضة ربما تثير شيئاً في ذهن المشاهد، مثلما تفعل الموسيقى. ولكن الحقيقة أن هذه الأشياء المرئية في اللوحة، مهما كانت تجريديتها، إلا أنها شأن التفصيل الصغير الذي

يؤخذ من لوحة كبيرة، عادةً ما تشير على الظاهر العياني في العالم. الموسيقي لا يستطيع، حتى لو حاول، أن يؤلف موسيقى آلات تعبر عن انتصار جندي في معركة. ربما تستطيع الموسيقى أن تعبر عن الانتصار، ولكن الانتصار فكرة مجردة. فهي تصح على انتصار هذا الجندي، أو أي جندي في أية معركة.

في أفكار شوپنهاور هذه إحباط لفكرة وحدة الفنون، أو على الأقل للمقاربة بين فني الموسيقى والرسم، لأنه يرفض كلياً التصوير البصري في موسيقى الآلات، ويعيب على الموسيقي هايدن عمليْه «الفصول» و«الخليقة» المعروفين، لأنهما يعتمدان محاكاة الطبيعة وفعل الخلق، كما أنه يحذر المستمع من إغواء تخيل صور بصرية وهو يصغي إلى الأعمال السيمفونية. وهذا الموقف بقدر ما شكل إحباطاً لفناني التشكيل، إلا أنه أصبح منارةً لآخرين مثل ڤاگنر ونيتشه. (الموسيقى مع شوپنهاور ونيتشه، وڤاگنر، ستجد لها متسعاً في الكتاب الثالث من «الفضائل الموسيقية» المعنيّ بالموسيقى والفلسفة).

الفانتازيا والحديقة الإنكليزية

اللحن الموسيقي الذي يوضع للآلات في صيغة حرة تعتمد خيال المؤلف ومصادر إلهامه الشخصي، يسمى «فانتازيا» ولكن في طيات هذا التعريف تفاصيل على شيء من التعقيد، لأن «الفانتازيا» تقف في مفترق طرق بين «الفن» و«الطبيعة»، بين ما هو بنائي، وفق مقياس للشكل، وبين ما هو تلقائي، استطرادي، ومتنوع ومتناقض. وقد تستغل هذه الـ «فانتازيا» في تأليف موسيقى لوحدها، أو إنها تدخل عنصراً في أنواع أخرى من التأليف الموسيقي، وهي الأكثر شيوعاً.

إن موضوع هذه الـ «فانتازيا»، ليس مدار حديثي هذا فهي شائعة ومألوفة. ولكن الجديد والممتع في آن هو علاقة هذه الـ «فانتازيا» الموسيقية بطراز الحديقة الإنكليزية وفن «البستنة» الإنكليزي، الذي قارب بين «الفن» و«الطبيعة». هذا الجديد هو موضوع الكتاب الذي صدر عن دار كمبرج للأستاذة المساعدة أنيتي ريتشاردز، تحت عنوان «الفانتازيا الحرة والتصويرية الموسيقية». (راجع ثبت الكتب آخر الكتاب).

لقد ترجمتُ Picturesque بـ «تصويري»، اعتماداً على مجدي وهبة في «معجم مصطلحات الأدب». ولأن الكلمة مصطلح محدد الدلالة، مرتبط بالمكان والزمان (إنكلترا وألمانيا القرن الثامن عشر)، فإن ترجمتها إلى بديل عربي ستظل غامضةً ومفرغةً من معناها الأصلي، شأن كثير من المصطلحات والمفاهيم المنقولة والمستعملة لدينا. فـ «التصويري» صفة جمالية (في التخطيط والرسم أو في البستنة والموسيقى) لا تنتسب إلى

«الجمال» الخالص ولا إلى الجليل «السامي»، وإنما هي محاكاة لبساطة الطبيعة، لا تلتزم بقواعد التناسق والتماثل، التي تتطلبها الصنعة الفنية. ولقد اشتهرت بصورة استثنائية في تصاميم الحدائق الإنكليزية في القرن الثامن عشر. وهذه التصاميم أصبحت قبلة الأنظار الأوروبية، والألمانية خاصة، في مقابل التصاميم الفرنسية المغرقة في الأناقة والزخرف والصنعة. كان عشاق الجمال الفني يقبلون على إنكلترا لغرض الاطلاع والانتفاع. ولكن المدهش في الأمر أن هذا الانتفاع لم يقتصر على علاقة صنعة «البستنة» بالطبيعة وبالخيال، بحيث يشعر السائح وكأنه يقطع متاهةً مليئةً بالمفاجأة والأركان المهجورة، بل تجاوزها إلى علاقة هذه الصنعة بالتأليف الموسيقي.

سي. بي. إي. باخ (١٧١٤ ـ ١٧٨٨) (ابن باخ الكبير) موسيقياً رائداً في الاستجابة لهذه البستنة الإنكليزية، التي سميت «التصويرية». لقد حقق خصائصها الحرة المفاجئة المتنوعة المتنافرة بفن الـ «فانتازيا» على آلة «الكلافيكورد» (أصغر وأسبق من آلة البيانو)، على أن «تصويريته» لم تقتصر على أعمال الـ «فانتازيا» الكثيرة لديه، بل دخلت عنصراً مثيراً في أعماله السيمفونية وكونشيرتاته. كان فناناً تعبيرياً بالمعنى المتأخر لهذه الكلمة. يخرج من التناغم إلى التنافر من أجل مزيد من التعبير عن عالمه الداخلي. ولم تكن تجاوزاته غريبةً تماماً عن عصره. فقد كان هناك معنيون بالطبيعة وبالمنظر الطبيعي وبتصميم الحديقة، ومن ثم برغبة الفنان والموسيقي في التحرر من ضوابط الشكل إلى أفق الاستطراد والتنافر.

تتابع بالتفصيل أعمال باخ الإبن في فن الفانتازيا، وهي أعمال ليست مألوفةً هذه الأيام ألفة كونشيرتاته، ولا تغفل مقارنتها مع تصميم البساتين «التصويرية» والتخطيطات «التصويرية» التي لا تعنى بالدقة والأناقة، بل بالتعبير. ولقد نضج هذا الاتجاه في «تعبيرية» أول القرن العشرين الألمانية.

الـ «فانتازيا» الموسيقية قد تكون مؤلفةً وقد تكون مرتجلة. وللارتجال

تاريخ وفنون في الموسيقى الكلاسيكية عامة، خاصةً الشرقية منها، فهو عنصر جوهري فيها. وما من موسيقي ماهر في العزف على آلة الكيبورد، «كلافيكورد» كانت أم بيانو أم «هاربسيكورد» إلا ووراءه حكايات وانطباعات مسجلة من قبل مستمعيه. كان باخ الأب مذهلاً على الآلة الأخيرة، وعلى الأورغن. وباخ الابن كذلك على الآلة الأولى. أما البيانو فتفرّد بالارتجال عليها الموسيقي بيتهوڤن. ولأن الارتجال البيتهوڤني كان يتطلب عزلةً فرضها الموسيقي الملهم على نفسه، فقد أفردت المؤلفة فصلاً عن علاقة العزلة بالآلة الموسيقية وبطبيعة تصميم الحديقة وبالرسم.

كان بيتهوڤن، شأن كل فنان معتل بحساسية مفرطة، قد ضرب على نفسه عزلةً تامة، بعد أن اكتمل صممه، ولم يجد رفيقاً يليق بهذه العزلة إلا آلة البيانو، يرتجل عليها أفكاره ومشاعره الحبيسة. فالعقل المضطرب يبحث عن حماية في العزلة، وهذه العزلة، من فرط حساسية المبدع إلى جانب آلة البيانو، تشكل قاعدةً استثنائيةً لعطاء موسيقي نادر، وهذا ما كان يحدث مع بيتهوڤن، مع شدة حرصه على أن يكون بلا رقيب أو متنصت. ولكن الفرص القليلة، التي أتيحت لبعض محبيه، كشفت عن تجليات موسيقية غاية في العمق والسمو.

في عموم ألمانيا القرن الثامن عشر كانت الحياة السياسية والعامة تحت ضغوط قاسية، إلى جانب ما فرضته البرجوازية على نفسها من تزمت في السلوك والعلاقات العامة، جعلت الفرد يبحث عن ملاذ في حريته الداخلية. ولذلك تميزت ثقافة الشمال الألماني بالافتتان بالأعماق، وبالكآبة والعزلة.

قبل بيتهوڤن كان هناك هايدن Haydn، الذي استجاب مباشرةً إلى «الحديقة الإنكليزية»، وإلى «التصويرية» المتحررة من ضوابط الشكل الأنيق غير الطبيعي، فقد أقام في إنكلترا عام ١٦٩١، ووضع عدداً من سيمفونياته،

التي طعّمها بتلك الرشقات اللونية المفاجئة النافرة. خاصةً ما نجده في الحركة الثانية من «السيمفونية ٩٣»، والحركة البطيئة في «السيمفونية ٩٤»، التي تلقب بـ «المفاجأة»، بسبب ارتفاع مفاجئ للعزف Fortissimo داخل تيار لحني وديع وهادئ.

إن باخ وهايدن وبيتهوفن هم كواكب هذا الكتاب الذي يدور حول محور مفهوم الـ picturesque في تصميم البستنة الإنگليزية، التي جاءت بدورها من الصين، وانتقلت إلى ألمانيا، مع كل ما تنطوي عليه من موقف جمالي جديد يتسع للموسيقى وللتشكيل معاً.

كهف فينگال

«الغموض هو سر قوتي»، يقول الفنان الإنگليزي تيرنر Turner (١٧٧٥-١٨٥١)، وهو يعني بالغموض استحالة التمييز في موضوعاته التي تتجهم فيها الطبيعة المزدحمة بالأسرار، وتتلاشى بينها الخطوط وتتداخل الألوان. إنه رائد «الانطباعية» المبكر، والتي ستتشيع ملامحها الفرنسية بعد عقود من موته. وهو رائد «الرمزية» التي سيتلقفها في حقل الشعر الفرنسي ملارميه بعد ثلاثين سنة. (راجع كتابي الأسبق «الموسيقى والشعر»).

في العام الذي ذهب فيه تيرنر إلى «كهف فينگال» في إسكتلندا عام ١٨٣٢، ورسم لوحته الشهيرة بالاسم ذاته (راجع الشكل ١٣)، تحت جو عاصف وغائم يليق بروحه الرومانتيكية، كان الموسيقي الأرستقراطي الشاب مندلسون Mendelssohn (١٨٠٩-١٨٤٧) قد سبقه بفترة قصيرة في الذهاب إلى المشهد ذاته، ووضع عمله الموسيقي الأخاذ والشهير أيضاً بالعنوان ذاته.

في لوحة تيرنر يبدو رشاش الأمواج المقذوفة بعنف يهدف إلى الالتحام مع أشكال الطبيعة، وإغراقها أيضاً بظلاله التي تجعل أشكالها غائمة. كما يهدف إلى إذابة الخطوط الفاصلة بين كتلة وأخرى. إنها مفتتح لا لـ «الانطباعية» وحدها، بل للجماليات التجريدية أيضاً.

لقد اجتضن مندلسون كل خصائص الرومانتيكي، الذي يرغب بتثبيت الانطباعات التي يخلفها المشهد الطبيعي في نفسه، لا المشهد ذاته.

إنه رائد «الانطباعية الموسيقية» التي ستتطور فيما بعد على يد ديبوسيه وآخرين. مندلسون هنا، مثل تيرنر، تجاوز النزعة الـ «ما بعد ـ روفائيلية»، الأمينة في التعامل مع الظاهر الطبيعي، إلى الحرص على طبيعة التأثيرات التي خلّفها المشهد على روحه. هذه التأثيرات تحولت إلى تكوين موسيقي لا أثر فيه للخطوط اللحنية في الافتتاحية الجميلة «كهف فينگال»، وهي التي أملت على «فاغنر» قوله بشأنها: «عمل مندلسون إنجاز فني رفيع لرسام المشهد الطبيعي».

إن المستمع اليوم إلى هذا العمل الصغير من فن «الافتتاحية»، سرعان ما يجد فيه نموذجاً للوضوح والأناقة، في تأثير توزيعه الأوركسترالي والهارموني. ولكنه لم يكن مطلقاً الانطباع ذاته الذي خلّفه العمل في عرضه الأول. «فلقد كان في استعمال مندلسون لآلة الترومبيت آنذاك شيءٌ ما غير مباشر، شيءٌ مُغشّى بحجاب شفيف... تأثير يصدر عن ترومبيت تحت «الماء»، على حد قول أحد النقاد.

مندلسون يرسم انطباعاته التي خلفها مشهد الكهف وماء البحر الذي يحيطه. مستخدماً درجات الصوت الموسيقية الهادئة الرقيقة التي تقارب الألوان على پاليتة الرسام. العمل يعتمد حركة البحر كعنصر دائم التغير، ولكن كما هو أبداً. المادة اللحنية تعتمد على جملة موسيقية موجزة، بالرغم من تنوعها تظل هي ذاتها على امتداد العمل الموسيقي.

دراسة توماس غرَي، ضمن كتاب The Arts Entwined، الذي أشرت إليه سابقاً، تذهب بكهف مندلسون إلى أبعد من تيرنر، بِشأن العلاقة مع الفن التشكيلي. فالعمل الموسيقي مستوحىً من لوحات لفنانين مثل آنْگر Ingers، وجيرار Gerard الفرنسييْن، المستوحاة بدورها من ملحمة شعرية رومانتيكية شاعت تأثيراتها حينذاك.

عنوان الملحمة، التي تعود إلى القرن الثالث الإسكتلندي، هو أوسيان

Ossian، باسم بطلها المحارب والشاعر. ترجم الملحمة الشاعر ماكفيرسون عام ١٧٦٢، ومنحها من خياله طاقة شعرية كانت غذاءً لمخيلة الجيل الرومانتيكي الذي جاء بعده، في عموم أوروبا. ولقد كان گوته وشيلر أبرز المتأثرين. على أن الأثر امتد إلى الفن التشكيلي، فقد وجد فيها الرسامون، وبتصعيد من شخصية نابليون وحروبه المنتصرة والخاسرة، مصدر إلهام للوحات عديدة، مشحونة بالمناخ الحلمي، وتتزاحم فيها أشباح القتلى وأرواحهم، حول القائد الخاسر أوسيان. من مناخ هذه اللوحات، المقاربة للمناخ الذي يوحيه "كهف فينِگال"، أكمل مندلسون عمله الموسيقي المعروف.

إبهام كهذا ما كان ليرد على ذهن موسيقي مثل بيتهوڤن (١٧٧٠-١٧٢٧) مطلقاً. فالنزوع إلى الموسيقى المجردة، التي لا تعتمد برنامجاً أدبياً، كان غايةً مُثلى بين يدي هذا العقل الألماني المتسامي أبداً بين القمم. هذه الحقيقة هي التي وقفت بين الموسيقي تشايكوفسكي وبين محبة بيتهوڤن. كان بيتهوڤن يُشعره بالروع والتعالي على روحه الكسيرة، في حين وجد أكثر من منفذ لمحبة موتسارت. لأن تشايكوفسكي يشبه الرسام المنفعل ديلاكروا بشأن ميله إلى موتسارت.

بيتهوڤن، ذو النزعة التجريدية المفعمة بالتأملات والمشاعر الشخصية، وضع عملاً سيمفونياً واحداً، هو «السيمفونية السادسة» (١٨٠٨) الملقبة بـ «الريفية»، اعتمد فيه ظلال برنامج وصفي، ووضع لكل حركة من الحركات الخمس عنواناً شاعرياً، جعلت النقاد يترددون في ضم عمله إلى الموسيقى المجردة الصافية. على أن الموسيقي حسم الأمر منذ البداية حين صرّح بأنه يحاول دفع حدود السيمفونية قليلاً، لا إلى اللوحة اللحنية، بل إلى المشاعر التي توقظها مباهج الطبيعة فينا. إنه لم يبتغِ رسم لوحة لحنية إذن، والذي يريد أن يستمتع بهذه الأنشودة الغنائية عليه ألا يستعين بالمخيلة

البصرية، أو يلجأ إلى فيلم «فَنتازيا» لوالت دزني، الذي حوّل عمل بيتهوڤن إلى حكاية حيوانات أسطورية.

كان بيتهوڤن يخرج في خلوة إلى غابات ڤيينا، ومعه عادةً دفتر سكيتشات موسيقية يسجل فيه النوتات اللحنية التي تفاجئ مخيلته. وفي واحدة من هذه الخلوات استجاب كما يبدو للغة الطبيعة المحيطة، تماماً كما يفعل الرسام. في الحركة الأولى نسمع شيئاً من خرير مياه لساقية، ونتابع لحناً يتناسل ويتكرر لحفيف أغصان، واضطراب أشجار، وجريان ترع، وهبوب رياح، ونداء طيور، وطنين حشرات. نحن لا نقع على حركة درامية متولدة من تصارع أكثر من فكرة موسيقية، كما هو المألوف مع الأعمال السيمفونية التي تعتمد التجريد وبناء «السوناتا». العمل الذي تتراكم فيه هذه «الانطباعات» لا يبدو معزولاً تماماً عن تيار «الانطباعية» الذي سيسود في مرحلة متأخرة قادمة. الانطباعية، في معناها الأوسع، لا بمعنى انطباعية المدرسة المحددة المعنى والتاريخ، والتي عرفناها عبر الرسامين دوگا، مانيه، مونيه، وآخرين، إنما تعتمد ضرباً من الغموض، وافتقاد مقصود للدقة في توصيل المعاني والأحاسيس، أو ضرباً من تقنيات التكرار المتراكم، كما توفر لدى بيسّارو وسورات. التكرار في الحركة الأولى والثانية للسيمفونية كان محاولةً ريادية للمدرسة «التنقيطية» التالية.

أحد الأعمدة التي أغنت الموسيقى بعنصر اللون اللحني هو كارل ماريا ڤيبر Weber(١٧٨٦-١٨٢٦). لم يكن على اتساع شهرته في ألمانيا وأوروبا حسن الحظ، فقد غمرت محاولاته الجدية موجةُ الأوپرا الإيطالية ممثلةً بروسّيني Rossini، دونيزيتّي Donizetti، وبلليني Bellini، وبأغاني الـ «بيل كانتو»، أو الغناء الجميل الذي أسر العامة، وجعل من المغنين نجوماً على حساب المؤلفين الموسيقيين.

إن موسيقيين مُحدثين أُسِروا بعناصر اللون اللحني من أمثال مالر

Mahler، دَيبوسيه Debussy، وسترافنسكي stravinsky يعترفون بعودة الفضل في ذلك إلى ڤيبر. تأثير التكرار، واستثارة العواطف الغائمة، والألوان المضللة العصية على التحديد كانت ناشطةً عن وعي في موسيقاه. كان ڤيبر رساماً ومزخرفاً في شبابه، وفي أوپراه مَشاهدٌ تشبه مناظر اللوحة الطبيعية، خاصةً في أوپرا «اَلرامي» و«أوبيرون». وصوت البوق المؤثر في أول افتتاحية «أوبيرون»، والارتعاشة اللحنية الدرامية في افتتاحية «الرامي» هما من أوائل الأمثلة الرائعة لمشاعر الروع والعُجب في «اللون الأوركسترالي». «اللون الأوركسترالي» الذي يتضح في استثمار طبيعة الأصوات في الآلات الموسيقية، كما بيّنا في فصل سابق، بالرغم من بدائيته لدى ڤيبر، إلا أنه فتح أفقاً للموسيقيين الانطباعيين التالين. وهنا تصح المقارنة مع ديلاكروا، وتأثير استعماله للألوان على الحركة «الانطباعية» في الرسم التي شاعت بعده.

لقد غمر المتأثرون بمفاهيم ڤيبر عن اللون اسمه تحت ظلالهم، ولذا غدا تأثيره تاريخياً أخطر وأهم من أعماله. كان قادراً، مثلاً، على إيصال الحالة السيكولوجية لأحد أبطاله عن طريق الألوان الصوتية المتعارضة لكل من آلة «الأوبو» وآلة «التشلو». ارتعاشة الوتريات كانت مقدمةً استلهمها الرمانتيكيون لتصوير مشاهد الرعب فيما بعد. من آلة «الفلوت» ولّد مسحةَ الكآبة، ومن الصوت الكهفي لآلة «الباسّون» ولّدَ مسحة السرية والغموض. كان قادراً «أن يحول الانطباعات التي يستلمها من الجبال أو الأشجار إلى أشكال موسيقية»، على حد قوله. إنه يبحث عن تأثيرات اللون المستعملة من قبل الرسامين لإيصال التحولات الرقيقة بين الفجر، والصباح، والظهيرة، والمساء. إنه يفعل ذلك وكأنه يتطلع إلى التقنيات العلمية التي صار يستخدمها الرسام كلود مونيه في سلسلة أعماله عن أكداس القش والكاتدرائيات.

مارتن وبيرليوز

سبق أن رأينا لمسات التقارب بين مشهدي عبادة السحرة في «السيمفونية الفانتزية» للموسيقي بيرليوز، ولوحة گويا الإسباني. الآن نواصل متابعة مدىً آخر في عالم بيرليوز المقارب للمخيلة التشكيلية.

في مرحلته تماماً كان يعيش رسام إنكليزي على درجة عالية من الشهرة اسمه جون مارتن Martin (١٧٨٩-١٨٥٤). حقق شهرته وجماهيريته بسبب مخيلته وحدها. كانت إقامة معرض له كفيلة بمظاهرة تحتاج إلى استعداد وسيطرة، لأن عوالم لوحاته تتسع لما هو كوني بطبيعة نذيرية وكارثية. وليس من الصعب مقارنته بعوالم أدغار آلان بو، أو البنيات الغامضة الضخامة في عمارة الإنگليزي ناش، صاحب بنايات «ريجنسي» المعروفة في لندن. كان النقاد يصفون عوالمه بـ «البابلية»، إشارةً إلى بابل التوراة في المخيلة الغربية. وهو في هذه الخصيصة مفرد لا شبيه له، ولم يأخذ من أحد قبله، ولم يترك أثراً على رسام بعده. ويرى النقاد أن الأثر الوحيد الذي اتضح في القرن العشرين إنما ظهر على سينما هوليوود ومخيلتها التي أملتها على قصص اللعنات التوراتية، وجيوش الفرعون التي ابتلعها الموج، وانهيار أعمدة المعابد الخيالية، وانفتاح بوابات الآخرة بالبرق والرعد. استوحى مارتن معظم عوالم لوحاته من قصص العهد القديم، وقصيدة الشاعر ميلتون Milton «الفردوس المفقود». ولوحاته «يشوع وهو يأمر الشمس أن تقف»، «الشيطان يرأس مجمع الجحيم»، «الطوفان»... لا تعبر البصر دون أن تترك أثراً استثنائياً في المخيلة لا يزول. ولكن مارتن هذا لم يعد بعد موته كما كان، خاصةً بعد حملة الناقد الإنكليزي الشهير راسكن

Ruskin على ما كان يراه ضعفاً في تقنيته و«سوقيةً في عالم مخيلته» على حد قوله.

عاش مارتن في فرنسا أيضاً. وكانت شهرته وتأثيره فيها لا يقلان عنهما في إنكلترا. وبيرليوز المجايل له، ذو المخيلة العاصفة بالغة الضخامة، كان يجد في عالم مارتن ضالته.

ليس صعباً، في عملية الإصغاء لأعمال بيرليوز الموسيقية، من الانتباه إلى هذا الوله بمشهد المواكب المصوتة، المثيرة للروع في عدد من أعماله: «مارش الحجاج» في عمله «هارولد في إيطاليا»، وخطوات الجنود الثقيلة الرتيبة من «مارش الليل» في عمله «طفولة المسيح»، والمشهد الشيطاني من «رحلة إلى الجحيم» في عمله «لعنة فاوست»، التي تذكر بأعمال ديلاكروا، التي عملها لـ «فاوست» گوته.

الغريب أن بيرليوز كان قليل الاهتمام بالنشاط التشكيلي في زمانه، وبالنظريات اللونية كتلك التي لگوته، والتي انتفع منها ديلاكروا وتيرنر. والقدرات المميزة على توليد ألحان اللون الأوركسترالية إنما انتفع فيها بيرليوز من موسيقيين سابقين من أمثال گلوك وڤيبر. وحتى ذكْر ديلاكروا في مذكراته إنما ورد لأن زوجته كانت ذات مرة إحدى موديلاته. ولكن إحدى لوحات مارتن استوقفته في هذه المذكرات، وبشيء من التفصيل. إنها «الشيطان يرأس مجمع الجحيم». (راجع الشكل ١٤).

هذه اللوحة وضعت في الأصل لآخر أبيات الكتاب الأول من قصيدة ميلتون «الفردوس المفقود»، ومفتتح الكتاب الثاني، حيث تجتمع الشياطين والأرواح الشريرة لبناء عاصمة الجحيم، من أجل إبليس المسؤول عن مواجهة الله:

الشيطان استقر على عرشه مُمجداً، وعن جدارة ارتقى إلى الرفعة الشريرة لذاك المقام...

في عام ١٨٥١ ذهب بيرليوز إلى لندن ببعثة حكومية، وهناك حضر قداساً في «كاتدرائية سانت بول»، التي تعتبر أضخم كاتدرائية بعد «سانت بيتر» في روما. في القداس واجه غناءً جماعياً من ٦٥٠٠ طفل. المشهد ما فوق الطبيعي، ملك على بيرليوز حواسه وعقله وقلبه جميعاً. في ليلة اليوم التالي سجل هذا الحدث بما يشبه هلوسةً تخرج بفعل تأمل لوحة جون مارتن ذاتها:

«حينما عدت لمنطقة «تشلسي» كنت آمل بنوم هانئ؛ ولكن لياليّ التي تنتسب لنهارات كهذه لا يسهل النوم فيها. العواصف الهارمونية لعمل موسيقي جديد كانت تدوم في رأسي. رأيت كما يرى النائم «كاتدرائية سانت بول» في دوامة، ورأيت نفسي داخلها ثانية. وبفعل تحول غريب رأيت الكنيسة تصبح مقر الشيطان. التشكيل ذاته الذي في لوحة مارتن. فبدل رئيس الأساقفة استقر الشيطان على عرشه الكنسي. وبدل الآلاف من المتعبدين والأطفال احتشد آلاف من العفاريت والأرواح المعذبة وهي تطلق نظراتها النارية من أعماق العتمة المرئية، والبناء الحديدي للمدرجات الهائلة الاتساع، حيث تجلس الملايين، يتذبذب بطريقة مرعبة، مالئاً المكان بهارموني شنيع الأثر.»

هذا النص يقود إلى إحدى مصادر الإلهام عند بيرليوز، ويكشف العناصر الشيطانية الضخمة في مخيلته الموسيقية.

ديلاكروا، شوپان

كان سيزان Cezanne يقول، ويشترك معه في الرأي ڤان گوخ Van Gogh ورينوار Renoir، «إننا جميعاً موجودون في ديلاكروا» Delacroix. وهو يقصد الانطباعيين بالتأكيد. فقد كان تعامل ديلاكروا مع العناصر التي أصبحت فيما بعد بارزةً في اللوحة الانطباعية، وخاصةً اللون واستقلاله، بالغ الحرية والجرأة. المعتقدات الجمالية المحددة لدى الرسامين الانطباعيين، على شدة الاختلاف بين أمزجتهم، مثيرة بشأن تقابلها مع المعتقدات الجمالية للموسيقيين. فالانطباعيون يرون أن الضوء وتبادل الانعكاسات اللونية عناصر موحدة في اللوحة، بدل المعتقد التقليدي الذي يرى أن بناء اللوحة يعتمد على التخطيط وعلى التعارض الحاد بين الظل والضوء. في حقل الأسلوب الموسيقي يميل الذين جاؤوا بعد ڤاگنر من المؤلفين، إلى الاعتماد على اللون اللحني للآلات، بدل فكرة النمو الشكلي الذي يتم داخل شكل السوناتا.

لوحات الانطباعيين عادةً ما تعرض ضربات متقطعة، مع آثار شعيرات الفرشاة واضحة، بمدى لا يقارن بنعومة فرشاة ديلاكروا التي فُتنوا بها. على الجادة ذاتها نرى ڤاگنر والمتأثرين به يوظفون في موسيقاهم الشكل اللحني المرقط والمقطع في التوزيع الأوركسترالي، والتركيب الهارموني الغامض، حيث الحدود تكاد تكون متلاشيةً بين حالة الانسجام في الصوت وحالة التنافر.

ديلاكروا (١٧٩٣ـ١٨٦٣) في نظرته الجمالية، واستخدامه للون كان

ينطلق من قاعدة ربطه اللون بالمزاج الفني. إلى جانب أن اللون بالنسبة له قد يملك خصائص تجريديةً أو «موسيقيةً» خالصة، موجودةً بصورة مستقلة عن الموضوع المرسوم. في لوحته «نساء الجزائر» (الشكل ١٥) شاهد على ذلك. فلمسات اللون لم تستعمل لغايات ذات دلالة، ولكن فقط لتعزيز الهارموني اللوني كشيء مستقل. هذا المبدأ جديد تماماً، لا نجد له أثراً في النظريات الفنية لدى الرسامين السابقين، بالرغم من ميولهم الانطباعية الواضحة.

موقف ديلاكروا الفني هذا قاد الفنانين الذين جاؤوا بعده إلى خطوات أكثر جرأة، من أجل تحرير اللون من وظيفته الطبيعية: رسام مثل «ڤان گوخ ذهب باتجاه الاستعمال التعبيري للون بنزعة ذاتية خالصة، في حين ذهب گوگان» مع اللون إلى التجريد التزييني الخالص. في مطلع القرن العشرين أكمل فنان مثل ماتيس مهمة الطلاق النهائي بين اللون وبين الطبيعة، ليقدم مستقلاً عنها غذاءً وافراً للعين. كاندنسكي أطلق اللون من أسر أي هدف دلالي، وجعله قيمةً روحية، تجريديةً خالصة.

كان ديلاكروا واسع المعرفة بالحقل الموسيقي، وعازفاً ماهراً على آلتي البيانو والڤايولين. وكان ينفرد بدقة معرفته لمبادئ اللون المشتركة بين الرسم والموسيقى. شديد التعلق بالموسيقي الإيطالي سيماروزا وموتسارت، ولكن غير مبالٍ بمعاصرين لا يقلون عنه رومانتيكيةً وتمثلاً بعناصر الفن التشكيلي، مثل بيرليوز وڤيبر. بالنسبة لديلاكروا يبدو بيتهوڤن شديد التقلب، ولكنه بالتأكيد مشدود لنزعته الثورية المغيّرة. كان ديلاكروا، كشاعر لون، عارفاً بمقدار إغناء بيتهوڤن للباليت اللوني الأوركسترالي الذي ورثه عن موتسارت، بعناصر التنافرات الجديدة في آلات «الترومبون»، و«البيكولو»، و«الكونترباص»، في «السيمفونية الخامسة». وكيف زوّد آلة «البوق» باللون التعبيري البارز، خاصةً الحركة الثالثة من «السيمفونية السابعة»، وفي الحركة البطيئة من «السيمفونية التاسعة».

كان ديلاكروا نصيراً متحمساً لفنانين سبقوه مثل روبنز، ورامبرانت، وعبرهم أكد حميمية علاقته بالماضي، ولكنه نزّاع في الوقت ذاته إلى المبادئ الجديدة للرسم. هذه المبادئ هي التي سهلت له اقترابه من الفن الموسيقي. فهو يرى أن اللوحة، في مقاربتها للشكل الموسيقي، «لا تحتاج إلى موضوع». وبالمثل فإن الواقعية بالمعنى التقليدي «تتعارض كليةً مع الفن». في حين تعني بالنسبة له «صوراً خادعةً مشكّلةً في لوحة». وبالسياق ذاته يرى بأن «الفنان يملك وجداناً داخلياً لا يستجيب إلى أي نوع من أنواع أشياء الطبيعة الصلبة»، ليحاكيها. الموسيقى هي الأخرى لا تعتمد محاكاةً. وهذه الانتباهة للفنين إنما تشير إلى حقيقة وعيه بالقوى المضطربة للاوعي. «اللون، لا الشكل، هو الفضيلة الجوهرية للّوحة»، والفكرة المفضلة لديه هي «أن الأشكال والخطوط التي تُرى عن بُعد قادرة على الوصول إلى المناطق الأكثر حميميةً للروح، وعلى إيصال ما يمكن أن نسميه بموسيقى اللوحة». إن دعوته الفنية لإخماد التفاصيل في اللوحة، وضرورة رسم الموضوع موحداً ومتماهياً مع ما يحيطه، لتذكر بفكرة الانطباعيين التالين من أمثال: مونيه، وبيسارو.

كان ديلاكروا على شيء من العزلة. قليل الأصدقاء، نافراً من العلاقات الباريسية الضاجة حوله. ولكن ولهه بموسيقى البولندي شوپان (١٨١٠-١٨٤٩)، الذي اعتاد العيش في باريس مع الكاتبة جورج صاند، قرّبه إليه صديقاً حميماً. مع أن شوپان الأسير للعزلة والمرض وعالم الموسيقى المتفرد، ما كان يقابله بذات الإعجاب بلوحاته وبشخصه. علاقتهما غريبة بعض الشيء، فهما متعارضان في الطبيعة. كان شوپان يحيط ذاته بعالم الموسيقى السحري لا غير، ولا يفقه من عالم الرسم شيئاً. بل كان يبغض إلى حد ما لوحات ديلاكروا، في حين كان الأخير مفتوناً بموسيقاه وبشخصه. هل بفعل العناية بالمظهر، والأناقة والرقة التي يتحلى بهما شوپان، أم بفعل مرض السل المشترك بين الرجلين؟

تيرنر وجذور الانطباعية

الرسام الإنكليزي تيرنر الذي عاش بين (١٧٧٥ـ١٨٥٨) قطع شوطاً في تطور فني جريء غاية في الغرابة. في شبابه الأول كان قريباً من تأثيرات الفرنسي بوسان والايطالي تِشِن (تيتيان)، ثم تعرض لتأثير رامبرانت بشأن مصادر الضوء في اللوحة، ولكنه انفرد بها قادمةً من المغيب أو القمر أو احتراق النيران. في حين شارف على عالم التجريد اللوني في آخر حياته، وهي مرحلة مبكرة تماماً على إنجاز كهذا. إنه أشبه بموسيقيٍّ يبدأ حياته بمجاراة هايدن وموتسارت الكلاسيكييْن، ليشرع مباشرةً إلى الموسيقى الإلكترونية. إن حركته باتجاه التجريد الجريء لا تشبه حركة تطور الموسيقى من بيتهوفن، الذي عاصره تيرنر في أول شبابه، إلى ڤاگنر، الذي شهد تيرنر أعماله الموسيقية الطليعية: «الهولندي الطائر»، «تَنهاوزر»، و«لوهنگرين».

في لوحة تيرنر كل ما يشي بالتطلع إلى الحالة الموسيقية. إحدى لوحاته المائية تحت عنوان «بدايات لون» (الشكل ١٦) تشبه في تجريدها بدايات لحن لا يبدأ من مركزية في اللوحة، بل من أعماق غامضة. هذا الغموض الحلمي في المشهد الطبيعي المضطرب لدى تيرنر هو ذاته الغموض الحلمي في المشهد الذي يبزغ في موسيقى ڤاگنر. كلاهما جاءا إلى مصادر حالة الحلم هذه بدوافع غريزية. وما من رسام وموسيقيٍّ في تلك المرحلة تعرف على هذه الخصيصة غيرهما. إن عنايتهما بالحركة داخل العمل ذات جوهر موسيقى، لأن الموسيقى، وفق التعريف القديم الثابت، هي«فن الحركة الجيدة».

هناك تقنيات وإجراءات عقلية تكاد تكون واحدة، تقود عملية الخلق لدى هذين الفنانين المبدعين. ما نسميه اليوم بالرؤى والأحلام كانت في القرن التاسع عشر تُفهم بالمعنى الاستعاري والمجازي الموارب، وعادةً ما كانت تُعزى إلى لوحات تيرنر. بالنسبة لنا اليوم، نحن الذين عرفنا أن الأحلام إنما هي تعبير عن حدوس عميقة وذكريات دفينة، لنا أن ننظر إلى لوحات تيرنر ثانيةً من هذه الزاوية، لنرى كم تملك من خصائص هذه الأحلام حقاً. من المنظور المنافي للمنطق، والتداخل الذائب بين الأشكال، إلى الإحساس العام بالتكوينات غير المستقرة. كل أشكال الإدراك هذه والتي لا نراها إلا حين ننام، يبدو أن تيرنر قد خبرها في يقظته.

لوحة تيرنر تُبنى عادةً من عناصر اللون والضوء والمنظور الجوي، وهذه العناصر تقربنا تماماً من قلب الحركة الموسيقية في نهايات القرن التاسع عشر. فالهواء، والضوء وما يقابلهما من عناصر الهارموني الموسيقي تبدو واضحةً في همهمات الغاب عند ڤاگنر، وبعض حركات «الليليات» عند دَيبوسيه.

شرّعت أعمال ونظريات ڤاگنر الأبواب لمرحلة «الرمزية السيكولوجية» في الموسيقى، وقادت إلى انهيار تقاليد الموسيقى الزخرفية. رموز ڤاگنر، التي ارتبطت بعناصر النار والماء والهواء، خاصةً في الأوپرا الرباعية الشهيرة «الحلقة»، قادت إلى تطور متأخر حدث في حقل التركيب الفني للألوان، خاصةً لدى الرسامين الانطباعيين، والشعراء الرمزيين، أو على الأقل في ذلك الجزء من أعمالهم، الذي يلعب فيه الماء دوراً أساسياً. يقول أحد دارسي تيرنر: «كان تيرنر يعرف من مظاهر الماء أكثر مما يعرف أيٌّ من معاصريه، ولكن التعبير عما يعرفه عصيٌّ عليه». في كتابه «الماء والأحلام» يشير الفرنسي باشلار إلى الروابط بين الخيال الشعري وبين عناصر الطبيعة. ويتأمل التخوم الغامضة للعقل اللاواعي، حيث تعود الصور الشعرية بجذورها إلى صور العناصر الطبيعية للنار والهواء والأرض والماء. وبالرغم

من أن «باشلار» لم يقرب شواهد الموسيقى إلا أنها لصيقة بشواهد الشعر. الصور الظاهرة والمراوغة للماء الجاري والواضح كانت في مقدمة المعالجة عند «باشلار». المياه العميقة، والراكدة الآسنة خاصة، إنما ترتبط عنده بحالة التأمل وتقود بسرعة إلى فانتازيا التأملات السارحة، أو الخيالات الفالتة، التي تقود بدورها إلى الطبيعة السديمية للمخيلة الموسيقية. دَيبوسيه، المتمنّع في استعمال صيغ التفضيل عادةً، يقول عن تيرنر بأنه كان «الخلّاق الأعظم للغموض في الفن». إن مشاهد تيرنر وموسيقى ڤاگنر، خاصةً في افتتاحية «ذهب الراين»، إنما تمثلان القوى المولّدة التي قادت إلى معالجة الانطباعيين لموضوع البحر.

إن استقلال اللون عن الشكل من أهم الظواهر الفنية التي توقف عندها الناقد الإنكليزي الشهير راسكِن، في متابعته النقدية للرسام تيرنر. وهذه الظاهرة هي الأكثر بروزاً في الموسيقى، وخاصةً موسيقى الانطباعيين الفرنسيين من أمثال دَيبوسيه وراڤيل. يقول راسكن بأن التخلي عن الشكل في اللوحة يُعد ضرورياً أحياناً، «وأحياناً أخرى عن طريق تخفيفه إلى حد الألق الذي لا شكل له في الجوهرة، وأحياناً ثالثة بتلاشي خطوط الكتلة والتداخل بين الأجزاء، كما هو واضح عند تيرنر،... إن الشكل في الطبيعة عادةً ما يتعرض للضياع إذا ما كان اللون حيوياً».

من الظواهر الأخرى التي عالجها راسكن عند تيرنر، ووجدت ما يقابلها في التأليف الموسيقي، هي ضرورة الغموض: «من بين كل الفنانين المحدثين ينفرد تيرنر كممثل عظيم لرسم المشهد الغائم. كل واحد من تأليفاته أُمليَ بقصدية من يجد سعادة في رؤية جزء واحد من الأشياء بدل رؤيتها جميعاً... فنحن لا نرى أي شيء بوضوح، كل شيء ننظر إليه، صغيراً كان أم كبيراً، قريباً أم بعيداً، إنما يملك المقدار ذاته من السرية والغموض».

هذا الأمر حاصل بالضرورة في التأليف الموسيقي. فبالرغم من الدقة المطلوبة لضبط درجة النغم، أو صحة الديناميكية، فهناك دائماً عنصر الغموض، وحتى الإبهام المتعمد في المدونة الموسيقية. ما من أحد بقادر على تحديد طبيعة الموسيقى أو تحديد الحاجة إليها. إنها سديميةٌّ بطبيعتها.

هذه النقطة قد تقودنا قليلاً إلى عالم الروائي الشهير مارسيل بروست. كان بروست بودليرياً، ومخيلته ازدهرت تحت تأثير راسكن في كتاباته حول الفن التشكيلي. ولم تكن مائيات تيرنر بعيدةً عنه، خاصةً إذا عرفنا مقدار التأثير الكبير الذي كان لتيرنر على الفنانين والموسيقيين الفرنسيين.

كان بروست أحد القلائل من الفنانين الذين يكنّون إعجاباً بكل من تيرنر وڤاگنر. لقد رأوا لديهما الرؤيا الحسية الواسعة كتعبير عن فلسفة اللذة. وبالرغم من طغيان تأثيرهما على الحركات الموسيقية والتشكيلية للقرن التاسع عشر، إلا أنهما لم يجدا ما يقرب بينهما شخصياً. كان ڤاگنر ميالاً إلى الفكر الفلسفي والديني وشؤون السياسة. ولقد كتب عن هذا بلغة كثيراً ما اتسمت بالغموض والالتباس. في حين شُغل تيرنر بعالم التأملات الواسع، ومدى تأثيره الحاد على الحواس الإنسانية، على هدى الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسّو. ولكن قواهما المبدعة عادةً ما تتقابل في التعبير عن القوى الطوفانية للطبيعة، ڤاگنر في موسيقى النيران التي التهمت البطلة «برونهيلدة»، وتيرنر في نيران اللوحات العدة التي رسمها عن حريق مباني البرلمان.

مخيلة تيرنر التصويرية إنما تتمثل بالتأكيد في موسيقى ڤاگنر، التي تصف أعماق «نهر الراين»، في أول مشاهد الرباعية الشهيرة، وفي العاصفة الغاضبة في أوبرا «الهولندي الطائر»، وفي عاصفة «ذهب الراين»، وماء الطوفان في أوبرا «سيگفريد»، وفي رعب الإعصار في مشهد «هجوم الفَلكيرات». كل هذه المشاهد تقدم شبهاً قريباً من أفكار تيرنر.

عازف الجاز البريطاني تِم وايتهيد أصدر مؤخراً ألبوماً يتضمن أعمالاً من موسيقى الجاز، وضعها استيحاءً من أعمال تيرنر، المعروضة في قاعات متحف «التيْت غاليري» في لندن. هذه مقتطفات من تجربة استيحائه، يقول فيها:

«بعد أسابيع من البحث والتأمل بين لوحات تيرنر، تخطيطاته، ورسائله في «التيت غاليري» شعرتُ بمقدار الرابط من المشاعر بيني كموسيقي، وبينه كرسام». ولعل قول أحد النقاد: «بأن تيرنر هو مؤلف موسيقي عظيم للهارموني اللوني»، يؤكد هواجسي.

قال أحد معاصريه (جوزيف فارنگتون): «ليس لتيرنر منهج في عملية الرسم ثابت، ولكنه يقود اللون على سطح اللوحة على هواه، حتى يحس بأنه اقترب من التعبير عن الأفكار التي في رأسه». إنه يحاول بهذا بعث الأشياء الخافية إلى السطح.

وهذا أقصى ما يتطلع إليه عازف موسيقى الجاز، فهو يصغي إلى الجملة الموسيقية المرتجلة الأولى، يعزفها ليتبين ما تقترحه، ثم يلعبها، ثم تتواصل الحلقات لتتضح الحكاية. كثيراً ما يضع عازف الجاز نفسه في مكان غير مرئي بصورة متعمدة، محاولةً منه لتحدي قوته الإبداعية من أجل العثور على الجمل اللحنية المفاجئة التالية.

بعد مرحلة قطعتها مع خزين الصناديق المزدحمة بالتخطيطات المائية، جلست مقابل عدد من اللوحات مع آلة كيبورد، آلة تسجيل صغيرة، وسماعة رأس. صرت أعبث بمفاتيح الكيبورد بصمت، منتخباً صوت آلة الساكسفون لارتجال سبق أن سجلته أمام اللوحات ذاتها، وبين حين وآخر وبصورة غير واعية صرت أطلق سراح العويل المُختلق الذي يتعمده عازف الجاز طمعاً في بلوغ الأصوات الخافية المعلقة بعيداً فوق رأسه.

أحياناً أخذني ارتجالي اللحني إلى مستويات مفاجئة، أقربها دون تروٍّ، حتى لتسمعني أهمس للنفس أحياناً: «لا أعرف ما الذي يعنيه كل هذا؟»

أحياناً أخرى كثيرة أجدني أضع عدداً من اللوحات إلى جنب بعض، وفي تسجيل الارتجال أجدني أتحرك من لوحة لأخرى دون توقف، وأحياناً أعود إلى لحن كنت ارتجلت مع لوحة سابقة، ولكنني أثنيه إلى مناخ موسيقي مختلف تالٍ.

الحركة الانطباعية ارتبطت كما هو معروف بالفنان الفرنسي كلود مونيه، بسبب عمله الشهير «انطباع» الذي أخذت الحركة اسمها منه. ولكن الأمر الغير شائع أن فكرة الانطباعية هذه قد نمت على الكانفس قبل مونيه بسنوات عدة على يد الرسام الرومانتيكي الإنكليزي جوزيف مللارد وليم تيرنر. لقد طور تيرنر، متأثراً بالرسام رامبرانت، في أواخر القرن التاسع عشر فكرته عن الضوء، وبهوس، خاصةً مصادر الضوء في الطبيعة التي عانقها الانطباعي والتي لم يألفها الموسيقيون بعد. أراد تيرنر أن يختبر تأثير انطباعات الطبيعة الأولى، الأمر الذي فعله مونيه والانطباعيون فيما بعد، مثل الرسم من داخل الزورق والإحساس بدفْ الطبيعة أو برودتها. قال تيرنر: «أنا لم أرسم من أجل أن أُفهم». إن معنى الحركة الانطباعية واضح في كلماته: إذ ليس المقصود أن يُفهم العمل الفني، بل أن يُشعر به عبر غموضه، عبر تمثلاته غير الطبيعية، ومع ذلك يظل جميلاً.

الفن يجب أن يعبر ويستثير العاطفة. إنه يُبدي ولا يُخبر. وأكثر من ذلك أن الانطباعية تنطوي على عدد من التجليات الغامضة، واعتماد التكرار، والملامح الضبابية المثيرة للعواطف، وفوق كل ذلك هذا الافتتان المراوغ والرقيق وغير المحدد للون. بالتأكيد لا يأمل أحدنا أن يُحيط بالتنوع غير المحدود للون في الموسيقى، بالطريقة التي يستطيعها مع الرسم.

ڤاگنر، فانتان لاتور

مع نهاية القرن التاسع عشر، وتحت تأثيرات موسيقى ڤاگنر، انشغل الشاعر بودلير Baudelaire، المعني بالموسيقى والرسم، بفكرة التطابق Correspondence (بين الفنون وبين الحواس التي خُصّت بها)، وفكرة الحس المتزامن Synesthesia (صفات حاسة تتزامن مع صفات حاسة أخرى مختلفة كأن تقول: نغمة حريرية). في عام ١٨٦١ كتب يقول: "سيكون من المفاجئ حقاً ألا يظهر اللحن الموسيقي للعين لوناً، وألا تثير الألوان "موتيفاً" Motif لحنياً في الأذن، وألا تكون الألوان والألحان معاً بقادرة على إيصال أفكار، خاصةً وهذه الأفكار متكافئة الشبه في التعبير منذ بدء الخليقة، حيث كان العالم تكويناً كلياً غير قابل للقسمة."

بودلير لم يكتفِ بذلك، بل استعان بجزء من قصيدته "تطابق" يقول فيه:

وكما تطوفُ الذبذباتُ بعيداً

في عزلةٍ مهيبة، عميقةٍ ومعتمةٍ كالليل

ولانهائيةٍ كإشراقة نهار،

كذلك تتطابق عطورُ الألوان والنغمات.

مع موسيقى ڤاگنر تعززت لديه فكرةُ قرابة النسب بين الحواس كلها. ومثل تأثير ڤاگنر على بودلير، كان على رسام مجايل له، هو فانتان.

درس الفنان الفرنسي هنري فانتان لاتور Fantin (١٨٣٦-١٩٠٤) في باريس. وبالرغم من أنه نضج في محيطِ الفورة الانطباعية الفني، إلا أنه حافظ

على أسلوب واقعي بالغ الخصوصية. برعَ في رسم الأزهار، والبورتريت لشخصيات مقرَّبةٍ منه من كتّاب وفناني زمنه. وكان أكثر خصوصيةً في حقل فن الليثوغراف (حفر على الحجارة). ولكن الذي يُلفت النظرَ في تجربته الفنية هو نزعتُه "الفاغنرية" المتحمسة. كانت ثورة ڤاگنر الموسيقية قد غمرت الحياة الثقافية الباريسية جملةً. ولم يقتصر تأثيرها على الحياة الموسيقية وحدها بل أصبحت، في دفق الطبيعة الباريسية المؤهلة للحماس بكل ما هو جديد واستثنائي، ديناً فنياً بديلاً. وڤاگنر، كما أحطنا بأمره سابقاً، لم يُقبل على الناس بموسيقاه وحدها، بل جاء معزَّزاً بقيم جمالية وسياسية، وفلسفية (شوپنهاور ونيتشه)، إلى جانب فكرة "وحدة الفنون"، والشعر الدرامي.

الرسام فانتان لم يرسمْ استجابةً لطلب، فقد كان متطلَّبُه داخلياً. نزعةٌ مأخوذةٌ بالرؤى الفنية، والأدبية، والأفكار. رسم فانتان كلاً من مانيه وبودلير في لوحةِ "ولاءً لديلاكروا" (١٨٦٤)، ورسم شعراءَ منهم ڤيرلين ورامبو في لوحةِ "حول المائدة" (١٨٧٢)، ثم رسم "حول البيانو" وعرضها عام ١٨٨٥. الأخيرةُ كانت أشبه بإعلان ولاء للڤاگنرية الجديدة، لأن كل شخوص اللوحة لا ينتسبون لحبِّ الموسيقى، وعمقِ المعرفة بها فقط، بل لحبِّ "فاغنر" وعمق معرفتهم بموسيقاه بالذات. وعلى أثر هذه اللوحة أنجز "فانتان" مجموعةَ أعمال ليثوغرافية مستوحاة من مشاهد أوپرالية لـ "فاغنر". ثم توّجها بلوحة زيتية للمشهد الأول من أوپرا "ذهب الراين"، (راجع الشكل ١٧)، حيث راعيات الكنز الذهبي، رمز الجمال والحرية، يسبحن في عمق نهر الراين.

لقد باشر تأثيرُ الڤاگنرية على باريس الثقافية في الستينيات المبكرة من القرن التاسع عشر، وبدأ معها "فانتان" شاباً. حضر عرضاً موسيقياً بقيادة ڤاگنر نفسه، وكان أول عرض للموسيقي الثائر في فرنسا، وقد أثار حينها عاصفةً مُنعت بعدها أوپراه "تنْهاوزر" من التواصل بعد اليوم الثالث.

وعلى الأثر رسم فانتان لوحته "تنْهاوزر". هذا الولع الفني أهّل لوحاتِه لأنْ تُسمى في عُرف النقاد "الموسيقى المرسومة"، وأهَّله لأن يُسمى "الرسام الذي جعل الموسيقى مرئية". كان منذ البداية مولعاً بالإصغاء للموسيقى من عازفين مقربين، وخاصةً زوجةَ مانيه.

يحب الموسيقى الألمانية، ومن بين موسيقييها يحب برامز، ثم ڤاگنر وشومان باعتبارهما "موسيقيي المستقبل"، على حد قوله. ومن هذه الموسيقى فزِعَ إلى عالم الفانتازيا، فالموسيقى قرينتُها. فيما كان أبناءُ جيله يعيبون على الأساليب الواقعية قصورها ومحدوديتها. في إحدى رسائله لوالديه يشير إلى أن "موسيقى المستقبل هذه هي ما أطمع بتقديمه..."، معزِّزاً النفسَ بفكرةِ "وحدة الفنون"، التي أشبعها فيه حبُّه لشعر بودلير وموسيقى ڤاگنر. حتى أنه رسم لوحته البارعة "ولاءٌ للحقيقة"، رامزاً لأشكال الفنون بشخصيات من أصدقائه، مثل مانيه وويستلر.

فانتان مع عروض دار الأوپرا الفاغنرية "بايرويث" Bayreuth هي التي قادته إلى تطوير "أسلوب ليثوغراف موسيقي استثنائي"، ظل موضعَ انتباه وإثارةٍ بين نقاد مرحلة ثمانينيات القرن التاسع عشر. إنهم لم يروا لوحاتِه في هذا الفن "موسيقيةً"، بفعل "المشاهد الأوپرالية المصورَّة"، بل لأن فانتان استحضر الموسيقى ذاتها، أو استحضر البدائلَ البصرية عن العواطف التي أثارتها فيه الموسيقى. إنه، بتعبير أحد النقاد الأمريكان، "لم يصور المشهد المسرحي، بل استغرق روحياً في الموسيقى، ثم في بُحران هذا الاستغراق أخذ القلمَ ورسم ببراعة المندهش الرؤى التي سمعها..." ولذا فإن "موسيقيةَ" اللوحة البصرية لا تتعيَّن في "مواضيعها"، بل في "شكلها". كانت موسيقى ڤاگنر بهذا المعنى، قد أسهمت في تحرير الفنان التشكيلي من الاستعانة الدائمة بالاستعارة والصورة الرمزية، وقادته إلى التعبير عن المزاج الموسيقي عبر الشكل واللون.

الموسيقى فن بلاستيكي

«القصيدةُ السيمفونية» Symphonic Poem، وهي العمل السيمفوني الذي يعتمد على حكاية أدبية في تأليفه، قريبةٌ من المصدر الأدبي، الحكائي، قربَها من المصدر البصري التشكيلي. وهي بقدر ما تلاحق الحدث الحكائي وتتمثله بقدر ما تقترب من التخيّل البصري. وخيرُ الأمثلة على ذلك: «شهرزاد» لريمسكي كورساكوف، و«السيمفونية الفانتازية» لبيرليوز، تملك الحرص ذاته على متابعة المشهد البصري وتأمله. وإذا كانت مع الأول تستخدم المؤثرات اللحنية، وحتى الآلات الموسيقية التي تتشبه بالشخوص، نراها مع الثاني تستخدم المؤثرات اللونية عبر الآلات الأثيرة بهذا الشأن، كما تبيّنا ذلك في أول هذه الأحاديث. على ألا نغفل القاعدةَ الأساس التي تعتمدها «القصيدة السيمفونية»، وهي الشكلُّ الحرُّ، الذي يتلاحقُ، وحتى يتطور، بفعل الأحداث، أو المشاهد التي وراءه، لا بفعل البنية الشكلية بداخله. بالمقارنة مع «شكل السوناتا» الذي يتطور بفعل عوامل موسيقية داخلية فيه. وكما تمثل «السيمفونية» أرفع مستوىً في حقل الموسيقى المجرَّدة، كذلك «القصيدة السيمفونية» في تمثيلها لأكثر الأشكال طموحاً في الموسيقى ذات المنهاج، أو الموسيقى التي لا تعتمدُ التجريدَ وحده. وإذا كان أبطالُ الأولى هم أسيادَ موسيقى القرن الثامن عشر، فإن أبطالَ الثانية هم أسيادُ موسيقى القرن التاسع عشر، بفعل تقارب الفنون الموسيقية والأدبية والتشكيلية فيه.

ما تفعله «القصيدةُ السيمفونية» بواسطة الموسيقى هو ذاته ما تفعله

القصة أو القصيدةُ بواسطة الكلمات: إنها تحكي حكايةً، وترسم مشهداً، وتصف أو تعرِض مزاجاً، أو تقدم فكرةً شعريةً عامةً برموز موسيقية. وكذلك ما تفعله اللوحةُ بواسطة التشكيل الخطي واللوني. ولقد كان الفرنسي سانْ سون Saint-Saens (١٨٣٥-١٩٢١)، مع فرانس ليسْت Liszt (١٨١١-١٨٨٦) من قبله، أشهرَ المبادرين في تأليف «القصيدة السيمفونية»، وكان يقارِبُها مع الرسم لا مع الأدب.

إن الرأيَ بأن الموسيقى لا تعبر عن شيء لذاته دون معونة الكلمات، إنما يصحُّ على الرسم أيضاً. فاللوحة التي تصور آدم وحواء، لن تقدمَهما كآدم وحواء للمشاهد، الذي لا معرفة له بالكتب المقدسة. إنها تقدم له فقط رجلاً وامرأةً عاريين في حديقة. ومع ذلك فسينعم المشاهدُ أو المستمعُ بذلك الإيهام الذي تمنحه الحكاية التوراتية، إلى جانب متعة البصر والأذن، استثارةً للاهتمام والعاطفة إزاء الموضوع.

ولذا نرى في «المنهاج»، و«العنوان»، و«الموضوع» الذي يطمع بإيضاح العمل أشبهَ بملحقات زائدة تُلصق في شكل متماسك الوحدة. نرى بأن الموسيقى فن بلاستيكي... يؤلَّف في شكل مرئي، بالرغم من أن خصوصية هذا الشكل المرئي إنما توجد فقط في المخيلة. ولذا يمكن عزل هذه الفنون الجميلة، الموسيقى ضمناً، عن الأدب. فالموسيقى أكثر الفنون الجميلة غموضاً، ولكنها تعتمد، شأنَ الرسم والنحت، وسائلَ الخط، والصياغةَ على غرار شيء ما، كما تعتمد اللونَ (موسيقى الآلات)، إلى جانب اعتماد الحركات.

وإذا كانت الأعمال الموسيقية: «روميو وجوليت» لتشايكوفسكي، التي عن شكسبير، و«شهرزاد» لكورساكوف، التي عن «ألف ليلة وليلة»، أمثلةً ممتازةً للقصيدة السيمفونية ذات المصدر الأدبي، فإن «جزيرةَ الموتى» للروسي رحمانينوف Rachmaninov (١٨٧٣-١٩٤٣)، المستوحاة من لوحة

الرسام السويسري آرنولد بوكلِن (١٨٢٧-١٩٠١)، مثال ممتاز لـ «القصيدة السيمفونية» ذات المصدر التشكيلي.

كان رحمانينوف انطوائياً بحكم الطبيعة، ومياالاً إلى النظرة الجبرية للحياة والقدر، وبهاتين انجذبَ للوحةِ بوكلِن، التي رآها أول مرة في باريس، وقد جاءها في مهرجان للموسيقى الروسية عام ١٩٠٧. وبالرغم من أن فكرةَ «القصيدة السيمفونية» قد استقرت في مخيلته ساعةَ لقائه باللوحة، إلا أن الثمرةَ لم تنضج وتطلعْ يانعةً إلا عام ١٩٠٩، حين أقام في مدينة دريزدن وانصرف للتأليف، حراً من التوزّع بين التأليف والعزف، الذي كان مصدرَ معيشته.

لوحةُ بوكلِن: «جزيرة الموتى» (الشكل ١٥) تصف جزيرةً على قدْر كبير من الغموض. مزدحمةً بأشجار السرو، والعمارة المهجورة، والحجارة الحصينة. وعلى مقربة من شاطئها زورقٌ يقتربُ بمجذافِ قارون، نوتيٍّ بحرِ الموتى. وأمامه تنتصب الروحُ، التي غادرت أرضَ الأحياء، منحنيةَ الرأس بوشاح أبيض.

وعند المطلع الأولِ لعمل رحمانينوف، نسمع الحركةَ التي لا ترحم للمجذاف، مع الطبقات الخفيضة للوتريات، وهي تطلع من ضربات جنائزية. إنها وليدةٌ لحنيةٌ للانطباعةِ الأولى التي ترشقها اللوحةُ في أعماق الوعي. ثم تتعالى أغنيةٌ أوركسترالية بصيغةٍ من صيغِ فنٍّ «القدّاس الجنائزي». تطلُّعُ الروحِ المسافرة إلى مأواها الأخير، نسمعُه في لحن محمول بآلات «الفلوت» و«القايولين»، وهو يرتفع على لحن الأوركسترا النادب، وكأن الأولَ يُذكّرُ بفكرة الحياة، ولذا تصطبغُ الأوركسترا فجأةً بصِبْغته الدافئةِ النبيلة. وسرعان ما يعود صوتُ المجاذيف، متصارعاً هذه المرة مع صوت إرادة الحياة. ولكن النهايةَ المكتوبةَ لا تليق إلا بالصوتِ الرتيب، المجذّف إلى شاطئ النهايةِ الخالدة.

كانت القصيدة السيمفونية «جزيرة الموتى» هي الوسيط لتعرُّفي على

لوحةِ «بوكلِن» المؤثرة. سعيتُ إلى رؤيتها في أكثر من منشور فني، حريصاً على التعرُّف على أقرب النسخ الطباعية للأصل. ومن المصدرين: الصوتي، والتشكيلي، سعيتُ بالدافع الانطوائي ذاته، والآخر الجبري لدى رحمانينوف، للمشاركة بكتابة قصيدة تنتسب لي هذه المرة (عام ١٩٩٤). ولكن النتيجةَ كانت تنطوي على حرصٍ في أن تحتفظَ القصيدةُ برصدٍ موضوعي للمشهد. وهل يتقبل الموتُ حرصَ الموضوعي؟

ومثلما تهدأُ في عقاربِ الساعةِ دورةُ الزمانْ
وتنطفئ،
أو تستحيلُ غفوةُ الميْتِ إلى غلالةٍ من شمع.
أو صرخةُ الخائف، إذ تثبتُ مثل قبضةٍ على مُحيّاهُ
في ورق الفوتو إلى الأبدْ،
تهدأُ حول ساحلِ الجزيرة المياهُ!
جزيرةٌ يخصّها الإلَهُ
بالصمت والأضواء، إذْ يحتضنانِ سروَها الموحش.
وحولها الثمارُ والنوارسُ
كأنها في قفصٍ يرقبهنَّ حارسُ!
كذلك القلاع.
يقتربُ النوتيُّ والزورقْ
والطيفُ في وشاحه الأزرقْ
من ساحلِ الجزيرة الصخرية.
ومثلما تنحدرُ الشمسُ إلى مغيبها دون مبالاةٍ،
ينحدرُ الضيفُ إلى الصخورْ.
ويستديرُ زورقُ النوتي في أناةٍ
ثانيةً، لآخر في ضفةِ الحياةِ
يرقبُ دوره إلى العبورْ.

الموسيقى الانطباعية، اللوحة الانطباعية

أوصل يوهان سباستيان باخ Bach (١٦٨٥-١٧٥٠) فن «البوليفونية» التجريدي (فن تعدد الخطوط اللحنية) إلى ذراه، وخاصةً في عمله الخالد «فن الفيوگ» Art of fugue، بحيث لم يستطع الموسيقيون بعده إلا الاجتهاد في حقل آخر. ومثله أوصل بيتهوڤن فنَّ السوناتا، الذي ابتُكر في المرحلة الكلاسيكية، إلى أعلى مراحل نضجه، بحيثُ لم يعد للتالين بعده، مثل ليست وڤاگنر، إلا الاستدارة لوجهة أخرى، قادتهم إلى فن «القصيدة اللحنية» Milodic Poem، أو «القصيدة السيمفونية» Symphonic Poem، وإلى «الدراما الموسيقية». وكذلك الشأن مع موسيقيي العقد الأخير من القرن التاسع عشر: برامز، تشايكوفسكي، دفورجاك Dvorak، رمسكي كورساكوف، سيزار فرانك، «گريگ» Grieg، الذين وجدوا أَنفسهم وقد استنفدوا كل إمكانات «الأسلوب الضخم». الموسيقيون الشبان، الذين بلغوا مرحلة النضج فيما بعد المرحلة الرومانتيكية، سعوا إلى عوالمَ جديدة. الألماني ريتشارد شتراوس تبنى تقنيات ڤاگنر وليست الأوركسترالية، بصورة أكثر تعقيداً وواقعية، بما يلائم مرحلته. الفنلندي سيبيليوس أضاف إلى غزارة تشايكوڤسكي العاطفيةِ روحاً قوميةً، على درجة عالية من التركيز. في حين ارتبط اسمُ الفرنسي كلود ديبوسيه بموجة «الانطباعية» الجديدة والمؤثرة.

وكما تأثرت الرومانتيكية الموسيقية بالروح الرومانتيكي في الأدب والرسم. كذلك الحال مع "الانطباعية». ولكن هذه انفردتْ بين المراحل بانتفاضتها

في وجه المبالغة العاطفية، والنزعة الاستعراضية. التسمية، كما هو معروف، جاءت من عنوان لوحة للرسام مونيه: «شروق. انطباع»، ثم وسمت حركةً واسعةً، تحركت باتجاه مضاد للمدارس التقليدية والأكاديمية. فبدل الأستوديو، محطِّ الإلهامِ القديمِ قِدَمَ اللوحةِ التشكيلية، حل الفضاءُ الطبيعي الطلْق، وبدلَ القِيم البلاستيكية والبنائية، والاستيحاءات الأدبية والتاريخية، والمواقف العاطفية والفكرية للرسامين الرومانتيكيين، حلّت الرغبةُ في القبض على اللحظةِ البصرية الفاتنة، الهاربة في العالم الخارجي: انطباعةُ اللحظة، الألوانُ المتحولة أبداً، المناخُ المتذبذب حيث تتداخل ظلالُ الأشياء ببعض. كان هدف الانطباعيين الإيحاء لا الوصف، وأن تتمرأى الاستجابات العاطفية عند المتلقي لا الأشياء عينها.

هجر الانطباعيون المواقف الثابتة والخطوط الصلبة للأسلوب الأكاديمي (كان الكلاسيكي آنْگر Ingres يعيد على تلاميذه: «عليكم بالخطوط، مزيد من الخطوط»)، لصالح التداخل الطبيعي بين الضوء واللون، ولصالح الشفافية الحلمية التي ينضح بها العالم الخارجي. لقد انحدروا بالألوان إلى أكثرِ درجاتها رقةً. استحدثوا تقنيةَ التلّونِ القُزحي الوامض للألوان. كلُّ شيء داخل الكانفس غارقٌ في الضوء. فالموضوعات، وسطحُ اللوحة يسبحان سويةً بصورة متداخلة. كان اللونُ بالنسبة للموروث الأكاديمي ليس أكثر من لمسات أخيرة في إنجاز اللوحة. والقاعدةُ القديمة في التعامل مع الحقائق الأبدية، بحيث يبدو سطح اللوحة قشرةً يجب أن تُخترق لما وراءها، سرعان ما أُزيلت بفرشاة مونيه، الذي جعل من اللون السريع الزوال هدفَ لوحتِه وغايتَها.

تبدو الاستثارة الخاطفة للعين معيارَ الاستجابة العاطفية للواقع. وبالرغم من أن هذا قد لا يقود إلى عمق في الفهم، أو إلى غنىً في المشاعر، إلا أنه يقود إلى غنىً بصري صافٍ، وإلى مباهجَ خالصة.

«الانطباعيةُ» الموسيقية، التي ظلت فرنسيةً شأن الرسم والشعر،

أزهرتْ على يديْ كلود ديبوسيه وبلغت كمالها، رغم كثرة المتأثرين حتى اليوم. في عام ١٨٨٤ حصل ديبوسيه على منحة للدراسة في إيطاليا، وهو في الثانية والعشرين من عمره. وهناك تمّت عمليةُ تجاوزه الجريء لتأثيرات الغنائية الفرنسية المعسولة، المتمثلة في موسيقى أستاذه ماسينيه Massenet، وتأثيرات الدراما الڤاگنرية البالغة الضخامة. عند عودته إلى پاريس صار يرتاد صالون الشاعر ملارميه الشهير، وهناك التقى العديد من الشخصيات الأدبية والفنية، التي شكّلت تيارَ «الانطباعية» الفرنسية. وبحكم تأثره البالغ بهم صار يحاول تبنّي مواقفهم الجمالية في حقل الفن لصالح حقل الموسيقى. في عام ١٨٩٢ وضع عملَه الانطباعي الريادي «پريليود» Prelude عن قصيدة لـ مالارميه بعنوان «عصرية الفون» (والفون إله الرغائب الجسدية في الأساطير الرومانية). وعبر عقدين من الزمان بعد ذلك انشغل ديبوسيه عميقاً بوضع أعمال انطباعية، مثل أغنياته لقصائد من بودلير، فيرلين، ملارميه، وبيير لويس، ومثل «ثلاث ليليات للأوركسترا»، أعمال بيانو، رباعية وترية، سويت Suite «البحر» الأوركسترالي، إلى جانب أوپراه الرائعة «بيلياس وميليساندا». أصبح ديبوسيه، الذي عاش نهاياتِ القرن الرومانتيكي، المبشّرَ بمشارفِ القرن العشرين الجديد، بعناصر أسلوب بعيدٍ تماماً عن العواطف المبالغ بها لدى الألمان، والرقةِ الفرنسية البالغة الزخرف. كان حريصاً في الأسلوب على الوضوح، والشفافيةِ، والضبطِ، والتوازن، ولكن لا لخدمة الصيغ الشكلية في الأبنية الكلاسيكية والرومانتيكية. ديبوسيه هجر، مثل زميله الرسام، القيمَ البنائية الثابتة، والأساليبَ التقليدية الصارمة في احترام الخطوط والكتل، وفضّل عليها اعتمادَ أشكالٍ إيهامية، تكتفي بالإيحاء والاقتراح، لا الإفصاح والعلن. خطوطٌ غائمةٌ، وألوانٌ شفقيةٌ، هي عماد الموسيقى الجديدة. فعن طريق التآلفات اللحنية المتموجة نجح ديبوسيه في استحضار الرؤى المتلاشية، والانطباعات، والأمزجة التي هي البديل

الموسيقي لانطباعات مونيه المضببة، ولحلمية سيزان الغريبة، ونعومة رينوار اللؤلؤية، ورقة سورات الوامضة. هذه الألحان الرقيقة في داخل إطارها المحدود لا تقل حسيةً وارتجافاً عاطفياً عن الإصاتة الصخّابة للمدرسة الرومانتيكية.

اللوحة الانطباعية والموسيقى الانطباعية يقتربان من بعض في اختيار الموضوع. أعمال رينوار ومونيه معروفة في رسم امرأة حلمية الملامح وهي تحدق في انعكاسات الماء. فكرة الانعكاس مهمة جداً لدى الانطباعيين، لأن الانعكاس، كما يرون، أكثر حقيقيةً من الواقعي. في لوحة لرينوار بعنوان «الزورق»، يسمح الأسلوب الانطباعي فيها في أن يجعل حلمَ اليقظة مجسداً بجرأة. وليس غريباً أن نجد لدى ديبوسيه عملاً على البيانو بعنوان «حلم يقظة»، وأعمالاً من «مقطوعاتٍ مائية» عديدة تعكس كمرايا رائقة لوحات الانطباعيين الذين سبق ذكرهم.

ولكن الماء الرائق لم يكن ينفرد وحده في الجمع بين الرسم والموسيقى لدى الانطباعي، بل الموج الثائر أيضاً. ففي اللوحة الشهيرة «الموجة العظمى» (١٨٦٩)، (الشكل ١٩) للرسام الياباني هوكيوساي نجد مصدراً مهماً لعمل ديبوسيه: «البحر»، حتى أنه وضع على غلاف مخطوطة عمله الموسيقي لوحة هوكيوساي. هذه اللوحة تصور انكسارات الموجة إلى رذاذٍ، زبدٍ، ومويجات صغيرة. إنها صورة للرعب، والرشاقة معاً. أمر لم يفلت من بين يدي عمل ديبوسيه. لأن زاوية نظره للطبيعة، المثيرة للرعب، لا تخلو من مسحة حلمية مبهمة، وساطعة أيضاً.

إن أوركسترا ڤاگنر الضخمة لم تتصاغر في الحجم لدى الانطباعيين، بل عوملت برقةٍ جديدة. فالنحاسياتُ مخففةٌ بآلة «الميوت» (كاتمة الصوت)، والهوائياتُ الخشبية مُنحت درجاتُها الخفيضة تأثيراً غريباً، وكذلك الوتريات، وآلات الإيقاع. اللحن ظلّي، والهارموني متلاشٍ ببعض،

والتفاصيلُ غائمة ومطوِّفة بعيداً. هذه الموسيقى بدت غريبةً بالتأكيد في أذن الجيل الذي اعتاد على عنف ڤاگنر، وحميمية دڤورجاك الواثقة، وتلوين كورساكوف الغني، وذُرى تشايكوفسكي العاطفية العاصفة.

موسيقى ديبوسيه لم تطمعْ بمحاكاةِ الطبيعة، بل هي تقترح طبيعةً أخرى بالمعنى الموسيقي، تماماً كما كانت الطبيعةُ في لوحة مونيه. كما أنها هجرت الاعتمادَ على ما هو «أدبي»، وصياغات أفكار، باتجاه طلاقةِ المزاج المُضاء بالتأثيرات الحقيقية للوسائل التصويرية. كأن يستثمر طاقةَ الصوت للّون اللحني في الآلات الموسيقية، كالوتريات مثلاً، تشبُّهاً باستعمال الفنان التشكيلي لتدرجات لون واحد كالأزرق مثلاً. وبالمقابل كان مجايله الرسام ويستلر Whistler يحاول بالمثل دوزنةَ لوحته، التي تعتمد الشخوص، على درجات لونية بعينها، ويعطيها عناوينَ موسيقيةً، مثل: "سيمفونية رقم ١"، و"ليليات".

وتفادياً للموضوعات الكبيرة والأشكال الكبيرة (سيمفونية، كونشيرتو...) وتفضيله الأشكال الغنائية الصغيرة (پرليود، ليليات، آرابيسك...)، على هُدى الرسامين، كانت عناوين ديبوسيه لأعماله منطلقاً لرؤاه البصرية: «ضوء القمر»، «سحب»، «حدائق تحت المطر»... إلخ. هذه الخصائص تعني باختصار أن «الانطباعية» إنما تنصرف للحواس والمشاعر أكثر من انصرافها للفكر والعقل، ولذا فهي لا تتطلب منا نشاطاً في التحليل الدقيق لما يتخفى وراء الظاهر. إن سطحَ اللوحة، وسطحَ العمل الموسيقي فيه الكفاية، وفيه مكمن السحر. ما يحتاجه منا هذا السطح هو التعاطف والقدرة على الخيال، ولذا فهو وحده الذي يحقق اكتفاءَ المستمع المشاهد بمواجهة العمل وحيداً، غير معزز بوسائل التنقيب.

لم يكن الفرنسي الآخر موريس راڤيل Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧) أقل شأناً في انطباعيته، رغم الشائع الذي يرى بأنه لم يتحرك في نشاطه الإبداعي

إلا تحت ظل ديبوسيه. لقد تبين النقادُ صوته المستقل فيما بعد، وتبينوا الوحدةَ التي حققها بين نزعته الانطباعية، وميله الكلاسيكي الذي جاء وليد شغفه بأشكال موسيقى القرن الثامن عشر. هذا الميلُ أعطى موسيقاه ضرباً من التفرد الفكري والموضوعية، التي هي سمةُ الكلاسيكيين. فضبابيةُ ديبوسيه الشعرية أصبحت لديه التماعةَ ذكاءٍ وفطنةً حادة، والمزاجيةُ الشفقية عند الأول أصبحت لدى الثاني وضوحاً وخفةً لاذعة، وحركةُ الباستيل الناعمة الذائبة صارت عند رافيل خطوطَ حفر بيّنةً.

وكما انتقلت «الانطباعيةُ» من فن التشكيل، الذي اقترنت به، إلى فن الموسيقى، كذلك انتقلت من فرنسا التي اقترنت بها إلى مناطق الجوار، وخاصةً إيطاليا، ولكن بشيء من التردد والاحتراس. فالموسيقى الإيطالية صلبة الملامح في نزعتها الغنائية، والواقعية، والعاطفية، وهي خصائص تتعارض مع الانطباعية كما هو واضح. ولذا لم تتسرب هذه إلا إلى مؤلف واحد، أو في الحق إلى عمل شهير واحد من أعماله.

المؤلف هو أوتورينو رَيسپيجي Respighi (١٨٧٩-١٩٣٦)، وعمله هو ثلاثيته الرومانية (نسبةً إلى مدينة روما): «نافورات روما»، «صنوبرات روما»، و«مهرجانات روما». ويكفي أن تستمع الى حركة الفجر، الذي يستيقظ بطيئاً، في المقطع الأول من النافورات (وكل مقطع يصف ساعةً مؤثرة من ساعات اليوم على النافورة)، وإلى المراقبة الواقعية لطرطشة الماء في المقطع الثاني، وقطرات الماء في الرابع وهي تعكس التماعات الشمس...

فضاء الانطباعية المضاء

في المرحلة ذاتها تبدو الفوارقُ بين رسامين مثل: فانتان، ويستلر، كليمت، گوگان، وماتيس واسعة. ولكن الرغبة في التعبير عن المزاج الموسيقي عبرَ الشكل واللون عنصرٌ مقرِّب بينهم بصورة ملفتة للنظر بالتأكيد.

يرى K. Maur في كتابه The Sound of Painting أن التحول التدريجي الرقيق بين الألوان المختلفة في موتيفات گوگان، وتجنب الخطوط الحادة الفاصلة بينها لم يساعده في التغلب على النزعة الرمزية، ويعزز الإيحاءات "الموسيقية" للألوان والخطوط، بل ساعدته على ذلك محاولتُه في تسطيحها وتعيين حدود لها. يقول في واحدة من رسائله إلى أحد النقاد: "فكر أيضاً في الدور الموسيقي، الذي سيبدأ اللون بلعبه الآن في اللوحة الحديثة. اللون، الذي فيه من الموجات المتذبذبة ما في الموسيقى، قادر على التعبير عن أكثر الأشياء غموضاً وكونيةً في الطبيعة: أعني قوتها "الجوهرية". حين رسم، بعد سنوات خمس من عودته من تاهيتي، عازفَ التشلو السويدي شنيكلاد (الشكل رقم ٢٠)، حاول گوگان أن يستغني عن العُدّة الرمزية، واقتصر بتركيز على تشكيل موضوعي وشامل. ولقد زاد هذا من الخاصية المجازية للشخص، ومن الانطباع الذي يوحيه موسيقيٌّ يصغي بأذنه الداخلية. بالإضافة إلى تصعيد مؤثرات نغمات اللون المتألقة. إن اللون البُني المائل إلى الحمرة، المضيء بوهن لآلة التشلو، الذي يتردد صداه في شعر العازف ولحيته، والمضاد لسواد البدلة، محاط من كل جانب ببُنّي غامق، ثم يتحرر بصورة طباقية (كالطِباق الموسيقي) بتورّداتِ

غائمة غاية في الرقة في الركن الأيسر من أعلى اللوحة، موصِلاً بواسطةِ الرسم طبقةَ صوتِ الآلةِ الجهوري. يقول گوگان: "كل شيء في عملي هو نتاج تفكّر وحساب دقيق. إنه موسيقى، إذا أردت! فعبر تنظيم الخطوط والألوان، تحت ذريعة بعض الأفكار من الحياة أو الطبيعة، توصلتُ إلى نتاج هارمونيٍّ وسيمفونيٍّ لا يدل على حقيقة، بكل ما تعنيه هذه الكلمة، ولا يعبر عن أفكار محددة. بل يكتفي باستثارة تفكير، شأن الموسيقى، عبر تماثلات غامضة بين عقولنا وهذه التنظيمات من الخطوط والألوان".

كان اعتماد الغريزة هو ما يجمع بين گوگان وديبوسيه، بالرغم من فارق السلوك بينهما. كلاهما اندفع باتجاه مُبتغى الغريزة: گوگان باتجاه المنفى البعيد عن أوروبا الحضارة، وديبوسيه في إضاءة الشمس الحادة في المحيط الأطلنطي والبحر المتوسط. وكلاهما تعرض لتأثيرات الفن الياباني التي دمغت أعمالهما. كما قيدا بتوجه فلسفي يؤمن بالقضاء والقدر وبسطوة الغريزة. كتب گوگان في يومياته: "الفلسفة تصبح مملةً إذا لم تمس الغريزة..." وديبوسيه يكتب: "كل شيء معي غريزي وغير عقلاني. إنني لا أملك خبرةً مطلقاً. الغريزة وحدها منفردة."

كانت نقطة "الخطوط والألوان" ذاتها منطلقاً للرسام ماتيس Matisse. فبالرغم من أنه ظل أميناً لرسم الشخوص على امتداد حياته الفنية، حتى لو اختُصرت إلى إشارة مجردة أو حُدّدت بخطوط لحنية، إلا أنه أحكمَ قبضته على اللغة المستقلة للون ولنظام التصوير. فقد كان منشغلاً بالموسيقى منذ بدايته، متدرباً على آلة "الڤايولين" كلَّ يوم قبل انصرافه إلى الرسم. وفي عام ١٩١٧ وضع لوحته "عازف ڤايولين عند النافذة"، يصور فيها نفسه.

أصبحت استعارةً موسيقيةً وهي تمتد مفتوحةً على كرسي، أو وهي غائبة عن حقيبتها الفارغة، في لوحة أخرى. وهناك أكثر من لوحة تضم

آلةً أو مشهداً موسيقياً موحياً، لعل لوحته "موسيقى"، وقريبتها "الرقص" (شكل ٢١) أكثرهن تميزاً وشهرة. في "الرقص" خمس شخصيات أنثوية عارية تطوف نشوانةً في دائرة تشبه إكليل أزهار على قاعدة زرقاء لازوردية، تجسد نشوة الحياة، في حين يتوزع في لوحة "موسيقى" الصبيان العراة الخمسة، في ساعة عزف وغناء، بصورة منفردة مثل سلسلة متموجة من النوتات الموسيقية عبر فسحة خضراء. موحيةً باستغراق سحري في لحن رعوي قديم. اللوحتان مبنيتان على ثلاثيٍّ متعارضٍ من الألوان الأساسية: الأحمر، الأخضر، والأزرق، عاكسةً طريقةَ التلوين، بين يديْ ماتيس، وكيف تكشف تدريجياً عن قوىً حقيقية تذكر بتلك التي للنغمات الموسيقية.

ماتيس، الذي لم يهجر الرسم التشخيصي، أوصل ذلك "الجزء الموسيقي في اللوحة"- بتعبير ديلاكروا - إلى ذروة نضجه. وحقق ما تنبأ به ڤان گوخ من "أن الرسم يعِدُ بأن يصبح أكثر رقة. أقرب للموسيقى منه للنحت. وباختصار، سيصبح لوناً".

في مرحلة مقاربة، ولكن على مبعدة شبه مجهولة، كان هناك موسيقي أثيوني يدعى سيورليونِس Ciurlionis (١٨٧٥-١٩١١)، نشأ صغيراً في موطنه "أثيونيا"، ثم درس التأليف الموسيقي في "وارشو" و"لايپزج"، وعاد إلى "وارشو" ليكمل دراسة الموسيقى إلى جانب الرسم، بدافع موهبة فطرية، ومات شاباً لا يتجاوز السادسة والثلاثين. وبحكم المناخ الألماني كان أقرب في انطباعيته الموسيقية إلى ريتشارد شتراوس منه إلى الفرنسي ديبوسيه. على أن قصيدته السيمفونية (مثل: "البحر" و "الغاب") كانت تحاول أن تقدم تأثيراً تصويرياً، إيحائياً أكثر منه حكائياً، يقارب ما كان يحاوله في لوحاته الموسيقية التي يسميها سوناتات تصويرية.

لم يكن معروفاً تماماً في أوساط الموسيقيين والرسامين خارج دائرة حركته الشخصية في أثيونيا وپولندا. ولقد وفر القدرُ فرصةً لأول بادرة

للشهرة على يد الرسام كاندنسكي، الذي دعاه للمشاركة في المعرض الثاني لـ "جمعية الفنانين الجدد" في ميونخ. ولكن القدرَ ذاته عاجله بالموت، فحال دون ذلك. ولقد ظل سيورليونس وحده، تقريباً، الذي ينفرد بموهبة الموسيقي والرسام بصورة متكافئة.

شوينبيرگ، وهو من مجايليه، كان موسيقياً أكثر منه رساماً. وكانت نزعتُه التعبيرية في اللوحة تجاري تعبيريةَ موسيقاه، من حيث الإيحاء بالحدة والتنافر والتشويه. في حين أراد سيورليونس أن يجاري في بناء لوحته البناءَ الموسيقي ذاته، ويحيل المسموع إلى مرئي. من بين مجموع لوحاته، التي رسمها بين سنوات (١٩٠٣-١٩٠٩)، هناك لوحات متعددة الأجزاء تلاحق مبادئ بعينها من الأبنية الموسيقية. يمكن أن يُلمس ذلك ببساطة في لوحته فيوگ مثلاً (شكل ٢٢)، وهو تأليف موسيقي پوليفوني مركب، وكيف حاول فيها أن يشكل تتابعاً إيقاعياً من سلسلة أشجار مستدقة، وسلسلة ظلالها المنعكسة في الماء.

كانت طبيعة رؤاه كونية، وذات قرابة بصورة ما مع المدرسة الرمزية. وكممارس لفني الموسيقى والرسم، كان يعتمد مفهوماً تصوفياً، تمثل الموسيقى والرسم فيه انعكاسات رمزية، بالمعنى الفيثاغوري، للنظام الإلهي، الذي يمكن أن يُرى بالعين الداخلية، وبالأذن الداخلية يُسمع.

أقبية التعبيرية

من فضاء «الانطباعية» المضاء، إلى أقبية «التعبيرية» الداخلية نصف المضاءة. من الاكتفاء المنشرح بسطح العمل التشكيلي، أو الموسيقي، إلى السعي الجدّي المهموم بخبايا ما وراء السطح الظاهر. من كاتدرائية مونيه و«بريليود» ديبوسيه المضببين، حيث تطربُ للمشهد الغائم، وتهويماتِ «الفلوت» و«البوق» الحُلمية، إلى «صرخة» مونك Munch، وأوبرا «فوتسيك» بالغة التوتر والالتباس Worzzeck لبيرگ Berg.

وكما كانت «الانطباعيةُ» فرنسيةً تلّوح من بعيد لأفقِ حوضِ المتوسط المشمس، تبدو «التعبيريةُ» شماليةً ألمانية، تعرف كم يأسر الشتاءُ الطويلُ الكائنَ الإنساني تحت إقامة الباطنِ الجبرية، ويقارب هناك بينه وبين جذره البدائي. والباطنُ الإنساني موطنُ العواطف. ولأجل التعبير عن هذه العواطف هجر التعبيريون مزاج الانطباعيين.

كان مطلعُ القرن العشرين على درجة عالية من الاضطراب والقلق. تطورُ المجتمع الصناعي كشف عن تعارضات داخلية صارخة. والنزعةُ المادية تستلُّ روح الكائن دون لطف، والفن يزداد شغفاً بفصل الإنسان عن خبرة الحياة، والحياة جملةً. الفنان في الغرب المتقدم لم يجد بُدّاً من الانتفاض، للبحث عن سبل إنقاذ جديدة تناسب وعيه بذاته وبمجتمعه. أما من الفن ذاته فكان موقفه ثانوياً، قياساً لموقفه من النفس والحياة. حفّزته مسؤوليةٌ جديدةٌ لصيانة الإنسان من الانحطاط الروحي. الصيانةُ يجب أن تبدأ من الداخل، من موطن الأسرار. والاستعانةُ يجب أن تكون بالفن الذي يلائم

براءة الإنسان الأولى، بالفن البدائي تحديداً. وهذا ما فعله التعبيريون. وكلا مصدريْ النفس والفن البدائي لم يتركا لهم اهتماماً مبالغاً فيه بالتقنيات.

وضع الفنان النرويجي مونك Munch (١٨٦٣-١٩٤٤) عمله الشهير «الصرخة» (الشكل ٢٤) عام ١٨٩٣، ولكن تعبيريتها لم تُحسب إلا حساب الجذور لهذا التيار الذي بدأ فعلياً مع مجموعة «الجسر» الألمانية في «دريزدن» عام ١٩٠٥، ومع حركة ميونخ «بلو رايدر» عام ١٩١١. الأمر شبيه في الموسيقى. فتعبيريو «مدرسة ڤيينا الثانيةً»، الذين تجسدّت فيهم «التعبيريةُ» مع العقد الثاني من القرن العشرين، تمتد لهم جذورٌ ترجع إلى موسيقى غوستاف مالر، ثم ڤاگنر قبله. على أن «التعبيرية»، مثل «الانطباعية»، تظل مفهوماً غائماً يتسع لأفق أوسع من حدود المدرسة، في مرحلة محددة وزمن محدد. ولكن خصوصيتها الجوهرية في الاهتمام بالتعبير عن العواطف الداخلية، عن طريق التشويه والتنافر والمبالغة، هي التي تجمع بين عملين فنيين متباعدين في الزمان قروناً، وفي المكان قارات.

إليزابيث بريلنجر في دراستها عن «الصرخة» لمونك (في كتاب The Arts Entwined) تجد علاقتها بالموسيقى وطيدة، أسوةً برسم المشهد الطبيعي في عموم القرن التاسع عشر. فهي، في الوجهِ الصارخ حدَّ التشوه، والهيئةِ المتلوية، وخلفيةِ الطبيعة الفالتة في دوامات من الخطوط الحادة، التي تصلُ الصرخةَ بمصادرَ مجهولةِ الهوية، إنما تبدو بديلاً بصرياً للتنافر الصوتي، واللامقامية للموسيقى التعبيرية، التي سوف نتعرّف عليها في موسيقى شوينبيرگ وبيرگ.

كان «مونك» قد اطلع على فكرة «الحس المتزامن» Syanesthesia (صفات حاسة تتزامن مع صفات حاسة أخرى مختلفة كأن تقول: نغمة حريرية)، وفكرة التطابق Correspondence، في لقائه مع بودلير، وملارميه، في صالون أماسيهم يوم الخميس، في پاريس في تسعينيات

القرن التاسع عشر. كما أنه كان ذا علاقة مع التجربة الموسيقية بفعل صداقته مع الموسيقي الإنكليزي فريدريك ديليوس. حتى أنه حين وضع سلسلةَ أعماله التشكيلية، التي تحت اسم "نسيج الحياة"، أطلق عليها لقب "سيمفونية". وفي رسالة لصديق قال إنه حين علّق لوحاتِه عن الحب، الموت، الغيرة، والاستثارة سويةً، وجد "أن ثمة رابطاً بين اللوحات المختلفة المحتوى. نغمة موسيقية واحدة عبرت خلالها، جعلتها تختلف تماماً عما كانت عليه في حال استقلالها عِن بعض..." هذه البصيرة أعطته إحساساً ببعد جديد داخل عمل اللوحة، هو بعدُ الزمن. فالزمنية والتتالي اللتان وظّفهما مونك في مسلسله "نسيج الحياة" كانا جوهريين في لوحة "الصرخة". يُضاف إلى هذه العوامل عاملُ شيوع غلبة القيمة الموسيقية في ألمانيا، في التأليف وفي الموقف النقدي والفلسفي، الأمر الذي جعل مونك يعرف مقدار أهمية الرابط، في الحركة الرومانتيكية، بين الموسيقى وبين التركيز على المنظر الطبيعي في الرسم. ففي كليهما يحتل "التأليف في الشكل" موقعَ الصدارة مقابل "الفكرة المفاهيمية" المجردة. إذ أن الطبيعة ذاتها لم تكن الموضوع الأساس في المنظر الطبيعي (الرومانتيكي)، بل المشاعر التي تُستثار لدى المُشاهد، عن طريق الوسائل التشكيلية المستخدمة في وصف المنظر.

في لوحة "الصرخة" حرّف مونك بعنف مبادئ المنظر الرومانتيكي (الطبيعة لحظة احتضانها هيئة الطموح الروحي في شخص البطل، كما في لوحة كاسبر فريدريك "التائه") في عرض الشخصية المركزية، وعرض المشهد الطبيعي وراءها. فالموسيقى هنا ليست نغمةً واحدةً في هارموني غنائي، بل صرخةً حادةً تعتمد الضجيج اللامقامي، المتنافر، إذا ما استعملنا المصطلح الموسيقي.

«التعبيرية» تعطي الأولويةَ للعواطف. إنها إدراك ذاتي متفجر للتوق،

للقلق، للفوضى الكامنة تحت النظام الظاهري وتحت السويّةِ الجمالية الخادعة. التعبيريُّ يجد مفتاحاً لإبداعه في تشاؤمية شوبنهاور، الذي يؤمن بفاعلية القوة المبدعة اللاعقلانية، التي أضفى عليها نيتشه صفةَ «الديونيسية»، والتي تُحطّم ظاهرَ الجمال بحثاً عن الحقيقة وراءه. هذا التوق يُعنى بالحقيقة مهما كان الثمن. وهذا التوق يجعل الفن لصيق الحياة. يأتي مباشرةً من قلب الخبرة، خبرة الحياة، ومن تأملها وعيشها.

بعد الرؤى المثالية للرسامين الرومانتيكيين، وسُحُبِ وشلاّلات الانطباعيين، حلت القوةُ والطاقةُ كمحركٍ للوحة. وبعد سعي الموسيقى القديمة لأن تكون متحضرةً جُهد الإمكان، سعت موسيقى «التعبيرية» إلى أن تكون بدائيةً وغير مروَّضة. ولكن التغيير الكبير والمتطرّف حصل في التقنية والبنيان. فبعد الانقلاب الموسيقي، الذي حدث في ١٦٠٠ مع الإيطالي مونتڤيردي، باتجاه تجاوز «البوليفونية» إلى هيمنة الصوت اللحني الواحد على الأصوات الأخرى، التي شكلت بدورها الصحبة الهارمونية، وباتجاه تأسيس نظام السلّمين الصغير والكبير، تواصلت هذه الأسسُ قرنين من الزمان، وأصبح الموسيقيُّ الغربي أسيرَ القاعدة السُلّمية، لا يحيد عنها. حتى أنه في عمله الموسيقي الواحد لا يغادر المفتاح اللحني، ولا ينِي يعيده كلَّ حين ليذكّر الأذنَ أنه لم يغادره ولن.

من أجل البحث عن طرق جديدة للتعبير اللحني، كسر المحدثون الجدد قاعدةَ المفتاح اللحني القائم. في موسيقى «تعدد المقامية» polytonal يُستعمل مفتاحان أو أكثر بصورة متزامنة، وفي نظام «اللامقامية» atonality، لا اعتماد على أي مفتاح مقامي بالكامل. أصبحت كلُّ نغمةٍ مستقلة، تعتمد ذاتها كمركز، وما من جاذبية أخرى. والأمر حدث مع الإيقاع بالدرجة ذاتها من التحرر.

كذلك في الفن التشكيلي، حيثُ تعود جذور «التعبيرية» فيه إلى

المرحلة البدائية، لاحق الفنانُ معاودةَ كسر المفتاح اللوني إن صح التعبير، واعتماد وحدات في العمل مستقلة عن بعضها البعض، وقلبَ قاعدةَ الهارموني إلى التنافر الحاد، واعتمد الخطوط الحادة المكسورة، والرغبة بتشويه الشكل الإنساني من أجل التعبير عن الفكرة وراء الشكل.

الموسيقي النمساوي شوينبيرگ Schoenberg (١٨٧٤-١٩٥١)، الذي أسس «مدرسة فيينا الثانية» الطليعية، كان على علاقة عميقة ولكن متوترة مع الرسام الروسي الأصل كاندنسكي Kandinsky (١٨٦٦-١٩٤٤) مؤسس حركة «بلو رايدر». كلاهما كان موهبةً متعددة الجوانب وطموحةً للذهاب بعيداً، لا عبر تخوم العالم الخارجي، بل تخوم النفس الداخلية. كان شوينبيرگ إلى جانب موسيقاه يحاول الرسم بجدية. وكان شغوفاً بالتأمل الفكري والفلسفي. كذلك مع كاندنسكي، الذي كان يعزف البيانو، ومولعاً بمغامرات شوينبيرگ الموسيقية الجريئة.

بدأت علاقتهما حين حظر كاندنسكي وعددٌ من أصدقائه من النزّاعين إلى التجريد، والأعضاء في التجمع الفني الجديد «بلو رايدر» (الراكب الأزرق) حفلةَ كونسيرت لموسيقى شوينبيرگ في أول عام ١٩١١، في ميونخ. وكم تأثر كاندنسكي، الذي كان يطمع بتحرير الفن البصري من البنيات الشكلية السابقة، الشبيهة بهذه البنيات الموسيقية التي ثار عليها شوينبيرگ، حتى أنه من فرط تأثره وضع تخطيطين لأمسية الكونسيرت، وجعلهما أساساً لواحدة من أهم لوحاته الشهيرة الزيتية: «انطباع ٣». ثم كتب رسالةً إلى شوينبيرگ أفرغ فيها شحنات عاطفته. ثم امتدت الرسائلُ بينهما بين مدِّ العواطف المتبادلة وجزرها، وتبادلِ الكتب والفوتوغراف والكارتات والتخطيطات لفترة، حتى اشتعال الحرب الأولى ١٩١٤. عاد شوينبيرگ بعدها إلى فيينا والتحق بالجيش النمساوي. أما كاندنسكي فقد انسحب إلى بلده روسيا، حيث مكث حتى ١٩٢١، ثم عاد إلى

برلين. لقد رأى كاندنسكي في شوينبيرگ الشبيه الموسيقيَّ لمحاولته هو في حقل الفن التشكيلي. وكذلك رأى شوينبيرگ فرصةً مُثلى في ظاهرة كاندنسكي وأصحابه، لتقديم بحثه هو في حقل التشكيل، المتمثل في لوحاتِ البورتريت، التي وضعها لنفسه تحت عنوان «تحديقات» و«رؤية».

لوحات شوينبيرگ التشكيلي تقع في صنفين، الأول، يعتمد البورتريت والمشهد الطبيعي اللذين يعتمدان بدورهما النقلَ الحي من الحياة مباشرة. والآخر، يعتمد المخيلةَ وليدةَ الحدس. ويسمي لوحاته في هذا الحقل «رؤى». وهو يرى في الصنف الأول تمرينات ضرورية للأصابع، وفي الثاني لإعطاء تعبير عن عواطف لم تجد لها الشكل الموسيقي الملائم. لم يكن يحاول مسعى جمالياً، بل لم يكن يفكر بمعايير الرسام التشكيلي.

«التعبيريةُ» تلجأ، في زمن الرعب والمصاعب، إلى عنصر التشويه والتجريد، من أجل أن تعين الفنان على إحكام السيطرة والسيادة على مخاوفه، وعلى ظاهرة الفوضى في العالم الخارجي. وهذا الضرب من الإبداع يحتاج إلى عنصر «الضرورة الداخلية» Inner Necessity الكامن في الغريزة الداخلية وحدها، دون تدخل العقل.

هذا ما قاله وحاوله كل من الموسيقي والرسام. يقول شوينبيرگ: «أؤمن بأن الفن وليد «أنا يجب أن»، لا «أنا أستطيع أن». المؤلف الموسيقي يجب أن يُقاد بالحدس، لا بالعقل أو النظرية، من أجل خلق فن «في أرفع مستوياته، منشغلاً بالطبيعة الداخلية وحدها».

صارت نظريةُ «الحس المتزامن» مركزيةً في الحركة الرمزية، إلى جانب «تطابق» بودلير، ووحدة الفنون لدى ڤاگنر. حتى أن تأثير موسيقى هذا الأخير دفعت موهبة الروسي كاندنسكي إلى فن الرسم. في سيرته الذاتية يتحدث كاندنسكي عن مشهد مغيب الشمس في موسكو، عن ألوانه المتوهجة واستعاراته الموسيقية قائلاً بأنه يذكره بأوپرا «لوهنگرين» لڤاگنر:

«صوت آلات الڤايولين، ونغمات الآلات الخفيضة، والآلات الهوائية بصورة خاصة جسّدت بالنسبة لي قوى ساعةِ أول الليل مجتمعةً.

رأيت كلَّ ألواني التي في الرأس تتشكل أمام عيني. خطوط وحشية، وتكاد تكون مجنونةً تتقدم في الواجهة. ولم أجرؤ أن أضع في كلماتٍ ما رسمه ڤاگنر في موسيقاه. حينها اتضح لي تماماً بأن فنَّ الرسم بصورة عامة أكثرُ قوةً مما اعتقدت، وأن اللوحةَ، من جهة أخرى، قادرة على تطوير قوىً قريبة النسب من قوى الموسيقى.

كان كاندنسكي يعتقد بقناعة أن الألوان يمكن أن تُسمع، وأنها «تمس الروح بصورة مباشرة». فبالمقارنة مع آلة البيانو يوضح بأن «اللون هو مفتاح البيانو، والعين هي مطرقة البيانو، والروح هي البيانو كلها بأوتارها العديدة». إنه يقرن الألوان الرئيسية والألوان الثانوية بآلات موسيقية بعينها. الأصفرُ بصوت «الترامبيت»، والبرتقالي بصوت «الڤيولا»، أو «بصوت طبقة الآلتو الدافئة» (صوت أنثوي خفيض)، والأحمرُ بصوت «التوبا» (آلة نحاسية خفيضة الطبقة) أو «التيمباني» (آلة طرق منغمة)، والبنفسجي بصوت آلة «الباسّون»، والأزرق بصوت «التشلو» (كان كاندنسكي يحسن العزف عليها)، «الكونتراباص»، أو «الأورغن»، والأخضر بصوت «الڤايولين» إذا ما كان تأملياً.

هذا الاستغراق باتجاه التجريد لدى كاندنسكي جاءه على أثر لقائه بالموسيقي آرنولد شوينبيرگ. جعلته موسيقى الأخير يتبين بأن مفهوم الهارموني النغمي المعتمد على السُلّم الموسيقي المألوف مقبلٌ على تغيير جذري، وأن عنصرَ التنافرِ قد أصبح وسيلةَ تعبير، شأنه شأن عنصر الانسجام.

مع مطلع عام ١٩١١ حضر كاندنسكي مع عدد من الفنانين الطليعيين عزفاً لبعض أعمال شوينبيرگ في ڤيينا. الكونسيرت كان فاتحة إلهام لهم

جميعاً، لأنه كشف لبصيرتهم عن أن الموسيقى قد أنجزت تغيرات جذريةً من صنف رؤيتهم الجديدة ذاتها في حقل الفن. الرسام فرانك مارك كتب لصديق: «الحدث الموسيقي في ڤيينا رجّني بعنف... هل لك أن تتصور موسيقىً بلا مقامية. الأمرُ جعلني أفكر طول الوقت بما أنجزه كاندنسكي في التأليف داخل اللوحة، الذي لا يعتمد مفتاحاً، بل ضربات فرشاة متقافزة، تماماً مثل ما سمعت وأنا أصغي للموسيقى، حيث النغمة تقف لذاتها (مثل كانڤس أبيض بضربات لون)».

بعد الكونسيرت بدأت مراسلات كاندنسكي مع شوينبيرگ حتى قبل أن يلتقيا. في عام ١٩١١ كتب له يقول: «في أعمالك الموسيقية استخدمتَ في التطبيق العملي ما كنت أتطلع إليه لفترة طويلة... إنني أعتقد أن الهارموني اليوم لا يمكن أن يوجد عن طريق التعامل «الهندسي» (كما هو في «التكعيبية»)، بل يتحقق بإرادة مضادة للهندسة، ومضادة للتوجه المنطقي. هذا التوجه كامن في «التنافرات في الفن»، في اللوحة والموسيقى على السواء. وعنصر التنافر في اللوحة وفي الموسيقى اليوم سيكون عنصر انسجام في لوحة وموسيقى الغد.»

إن تأثيرات كونسيرت ڤيينا انتقلت عدواها مباشرةً إلى لوحة كاندنسكي «انطباع ٣» (الشكل ٢٤)، التي تعكس انطباعاته عن إصغائه للموسيقى اللامقامية. البقعة الكبيرة السوداء في الجزء الأعلى من اللوحة تشير إلى آلة البيانو الكبيرة التي عُزفت فيها مقطوعة شوينبيرگ (ثلاث قطع مصنف ١١). اللون الأصفر الطاغي يستحضرُ عاطفةً متسعةً، يمكن أن ترتفع إلى قوة وذروة شديدتين. والأسود في المقابل المتعارض يبدو أشبه بفراغ ميت تخلفه انطفاءةُ الشمس، أو صمتٌ عميق. إنه، بالمصطلح الموسيقي، الذروة التي تليها استراحة.

إيقاع النغمة واللون

هناك بالتأكيد مؤلفون موسيقيون وضعوا مخطوطتهم مصحوبةً باللون والعرض الضوئي (مثل: الروسيين ريمسكي كورساكوف، وسكريابن). وهناك رسامون مثل سيورليونيس رسموا مخطوطات موسيقيةً كتشكيلات صوتية للوحاتهم. هذا التواصل بين الفنون جاء بكثافة عن المدرسة الرمزية، مُعززاً بنتائج الدراسات العلمية للألوان والنغمات باعتبارهما أحاسيس. الرسامون الخلّص للتجريد مثل كاندنسكي، كوبكا، موندريان، ماليفيتش، الذين جاؤوا بعد ١٩١٠ أوضحوا دائماً بأن لوحاتهم ليست موسيقى، ولم يكن في نيتهم رسم موسيقى. إنهم ادعوا أن ألوان اللوحة ذات تأثير على الكائن الإنساني يشبه تماماً تأثير النغمات الموسيقية.

العلاقة مع الموسيقى واضحة في لوحة كاندنسكي، فقد وضع عناوين موسيقية لثلاث مجاميع تشكيلية بين (١٩٠٩ و١٩١٤): «ارتجال»، «انطباع»، «تأليف». كوبكا فعل الشيء ذاته مع لوحاته مثل «ليليات» و«فيوگ». النقاد الذين رأوا هذه الأعمال لأول مرة صاروا يقرأون اللوحة التجريدية بمصطلحات موسيقية. صاروا يؤلبون إلى «الشعور» بكل نغمة وكل درجة لون كأصوات مستقلة، حتى أصبح هذا هدفاً أساسياً لفن التجريد في الموسيقى والرسم حوالي عام ١٩١٠.

كيف حاول الفنانون أن يتعاملوا مع موضوع «الشعور» بهذه الطريقة؟ ثمة حالتان ذات علاقة. الأولى أن الفنانين سعوا إلى أن يروا ما وراء الظاهر، أو أنهم أرادوا أن يروا الحقيقة التي ولدت وخلقت هذا الظاهر، في الوقت

الذي ساعدت الكشوفات في علم الفيزياء على فهم الخليقة ذاتها. الثانية أن الفنانين كانوا في طليعة من سعى لارتياد حقيقة مادية أخرى: تلك التي للون ذاته وللنغم ذاته، في تأثيرهما على الكائن الإنساني.

العلوم التجريبية في القرن التاسع عشر (هيلمهولتس، وليم واندتسن، فرويد) كشفت أن الجهاز العصبي لدى الإنسان ذو حساسية ديناميكية، وحركة دائبة في الاستقبال والاستجابة لما يسمى «ستيميولا»، أو الأحاسيس، التي وجدوا أنها تؤثر بصورة مباشرة على المشاعر ومن ثمة على حالات العقل. هذا الحقل الذي يسمى «الفيزياء النفسية»، زودت كاندنسكي بالمادة في كتابه «بشأن ماهو روحي في الفن»، وكذلك الفنان كوبكا في كتابه «في الفنون البلاستيكية»، وكتابات ماليفيتش وموندريان. إن الاستعارة التي ترى أن المشاعر هي مثل الآلات الموسيقية التي تعزف أغاني الحياة، تسمح للفنانين أن يحاولوا نظرةً جديدةً في وسائلهم. العلماء أكدوا بأن الألوان والنغمات ذات تأثيرات مباشرة وممكنة التحقيق في كل فرد، مما شجع الفنانين على ارتياد العالم الواسع للأحاسيس والمشاعر عبر اللون والنغم، ونتج عن هذا شكل جديد للتعبير الفني. هذه الموسيقى الداخلية، التي هجرت المقامية (السلّم التقليدي) وصارت تسمح لكل نغمة مصوّتة أو (مرسومة) لأن تقف مستقلةً في ذاتها، صارت تمس الروح (المشاعر) بصورة مباشرة. العمل الفني أصبح بذلك موسيقى مجردة، أو لوحة مجردة، لا يحتاج إلى وسيط أو متطفل من عالم الفكر مهما اتخذ من أنواع المحاكاة (أسطورية، دينية، فلسفية، تاريخية). إنها موسيقى تجريدية أو لوحة تجريدية لمشاعر تجريدية، في استخدام الفنان للألوان والنغمات، لاستثارة الشعور الخالص لدى السامع أو المشاهد.

ولكن ما هي قوانين الهارموني تلك التي تقف وراء خلق اللوحة التجريدية والموسيقى التجريدية، وما هو مشترك بينهما؟ ما هو جوهري لهما هو

أنهما يعتمدان أيضاً على مكون آخر هو «روح العصر» في مطلع القرن العشرين: الرؤية العالمية بأن كل شيء هو طاقة، ديناميكية، وحركة. كانت هذه العناصر قد عُززت من قبل الفيزياء الجديدة لآينشتاين (١٩٠٥ و١٩١٦)، وآخرين كثر. لذا، فإن قوانين الهارموني، التي تعني قوانين تشييد الموسيقى والرسم، إنما توجد في قوانين الحركة، والديناميكية وتعبير الطاقة. وبما أن الموسيقى هي فن الحركة ذاتها، والرسم دائماً ما كان يُعتقد بأنه فنٌّ ثابت غير متحرك، فإلى لغة الموسيقى استدار الرسامون بحثاً عن قاعدة تقليدية للحركة.

«الإيقاع» هو أكثر مكونات الموسيقى أساسية. فالنغمة تتحرك وفقاً للإيقاع، وكذلك الألوان في الرسم تُعد وفقاً للإيقاع أيضاً. والأمر ذاته مع الشعر.

في كتابه «كيف تُكتب القصيدة» (١٩٢٦) قال الشاعر الروسي فلاديمير ماياكوفسكي: «مشيتُ، أُأرجح ذراعي وأُتمتم بصورة متنافرة، وأحيا لكيلا أُفسد التمتمة أُبطئ قليلاً، وأحياناً أُسرع، لكي أضبط الوقت بخطى قدمي. هذه هي الطريقة المُثلى لإعطاء الإيقاع شكلاً، الإيقاع الذي هو قاعدة كل شعر. وبالتدريج، أنت تبدأ تنتزع كلمات مفردة من تلك الجلبة». في السنة ذاتها كتب الرسام، الشاعر والموسيقي الألماني كيرت شفيترز لصديق له: «الفن الذي نعرفه كلانا ليس إلا إيقاعاً... وإلا لن يكون فناً.»

الإيقاع متأصل في الكائن الإنساني، في أنفاس هذا الكائن، وفي نبضات قلبه. إنه متأصل في وجود الطبيعة ذاتها والكون. الإيقاع، بالنسبة لمعظم فناني المرحلة المبكرة من القرن العشرين، يشكل إيقاع قلب الحقيقة الواقعية وجوهر فناني المرحلة. كان فرانك كوبكا ينتفع من كتاب بيرغسون «التطور الخلاق»، وبعض المنشورات العلمية الأخرى ليجعل من القوى غير المرئية في نمو الطبيعة، وفي الكون وفي الجسد الإنساني أشكالاً مرئية. هذه القوى-التي تأخذ شكل الحلزون، المثلث، العمودي أو الأفقي-هي

سقالات كل شيء موجود ووسائط لقوانينها الخلاقة. إنها الجزيء/ الشكل، والموجة/ الطاقة في الآن ذاته، لأنها تُعزز من قبل الإيقاع. الإمساك بالإيقاع يعني الإمساك بالعصب الذي يمسك بالجسد الإنساني، الطبيعة والكون. يعني الإمساك بالطاقة الخلاقة.

الإيقاع ليس هو شيئاً في تكوينه. إنه لا يعمل إلا عبر الأشياء. بالنسبة لمؤلف اللوحة هذه الأشياء هي الألوان والأشكال، وبالنسبة لمؤلف الموسيقى هي الأنغام.

لنبدأ مع اللون. كاندنسكي وكوبكا وموندريان يصفون كيف تعمل الألوان في حقلي البصر والمشاعر، وكيف يمكن أن تُستخدم لتوليد مزيد من الإيقاع. كتب كوبكا في مؤلفه «الإبداع في الفنون البلاستيكية» أن «الإشعاع في الطاقة الحيوية في الطبيعة، وفي الطاقة الحيوية في داخلنا الإنساني، تُعلن عن نفسها دائماً عبر العلاقات بين ذبذبات مختلفة، وبالتالي بين ألوان مختلفة». في كتابه «بشأن ما هو روحي في الفن» كتب كاندنسكي بأن تكثيف لون أصفر محدد «يضاعف من حدة مؤلمة في نوتته». وكوبكا يقول في «الإبداع في الفنون البلاستيكية» بأن اللون البنفسجي هو «خليط من عاطفة وعقل،...» اللعب على أوتار العواطف يعني اللعب في تأثيرات الألوان على المشاعر.

الشكل، من جانب آخر، يؤثر على المشاعر أيضاً. كاندنسكي الذي درس تأثيرات الأشكال، يستنتج بأن المثلث المدبب يخلف انطباعاً مختلفاً في الموضوع مقارنةً بالدائرة المنحنية. تلوين المثلث المدبب باللون الأصفر أو الأحمر يولد تأثيراً آخر على المشاهد، أحدهما يكون منسجماً ومريحاً، والآخر يشبه معتركاً بين قوتين ولذلك يخلف شعوراً مختلفاً. لأن في قوانين هذه القوى، منسجمةً كانت أو متنافرة، إنما توجد قوانين الهارموني. ويظل الإيقاع هو التعبير عن هذه القوى.

الرسم، إذن، له قواعد «اللون» و«الشكل». شأنه شأن قواعد اللغة، التي تسمح بطرق للتعبير كثيرة ومعقدة. يمكن المقارنة بين لوحة لكاندنسكي وأخرى لموندريان: لوحة «تأليف ١١» مليئة بطاقات اللون وهي في حركة حية، في حين تأليفات موندريان معتمدة على ألوان أساسية للأحمر، الأصفر والأزرق فوق صفحة مستوية مرتبة في مجموعات عمودية وأفقية. عمل كاندنسكي ديناميكي بصرياً، في حين يبدو الثاني مستقراً. الأول ينطوي على عدة إيقاعات بهيجة عالية دائبة الحركة، والثاني ينطوي على إيقاعات صامتة، هادئة... كل هذه الإيقاعات التي نشعرها، تلعب على آلات روحنا ومشاعرنا. هذه اللوحات لم تأت من حقل الموسيقى، إنها ليست أنغاماً مترجمةً عن عمل موسيقي لشوينبيرگ مثلاً. ولكنها تشبه أي شيء يجعل من الروح تغني، أو تبكي، أو تقفز راقصة. إنها ويمكن بهذا المعنى أن تُدعى «موسيقية».

بيكاسو والقيثار

انتشار حركة "التجريد" الفني في أوروبا وأمريكا إنما أخذت مفاتيحها من الموسيقى بصورة مؤكدة. وهذا الإغواء الموسيقي لم يكن وليد التماثل الظاهر بين هارموني الصوت وهارموني اللون، بل وليد تلك الصفة غير المادية التي تتمتع بها الموسيقى وحدها: ألا وهي صفة الزمنية كما ذكرنا أكثر من مرة. فالموسيقى تنمو في حركة عبر الزمن، وتملك أن تُغذي المخيلة بحيث تمنح هذا الزمن "شكلاً".

والموسيقى تتلاشى بفعل هذا التدفق والجريان الزمني. وبذلك استحقت حسدَ الفنانين التشكيليين، الذين يشعرون أبداً بأنهم أسرى الصفة المكانية لفنهم. إن من يحرف القلمَ أو الفرشاة عن سياقهما المنطقي المحسوس، إنما يرغب بصورة غير واعية بأن يفلت من ربقة هذا المحسوس إلى غير المحسوس. ولكن هيهات، لأن الفن تشكيل من ألوان وخطوط وكتل وفراغ. المفتاح الوحيد كامن في مجاراة الموسيقى، حيثُ تحاول هذه الألوان بتدرجاتها، والخطوط بانسيابها، والكتل بتتابعها، والفراغات أن تأخذَ صفة الحركة الدائمة.

الحركة (الزمنية الموسيقية) إنما تتحقق في اللوحة التشكيلية بعوامل، لعل أهمها أن يتم تحطيم "المكان" أو الفضاء المرئي، وأن تتم تشظية الموضوع المتماسك، ثم إعطاء استقلالية للألوان، والأشكال، والخطوط، بعد أن كانت هذه العناصر تسعى للترابط المنطقي من أجل تكوين هارموني في لوحة. في هذا المسعى تطلعّت هذه التكوينات إلى أن

تكون بهيئة "أشكال زمنية"، قرنها معاصروها ونقادها بمفهوم "البوليفونية" (تعدد الأصوات) الموسيقية، بحيث أصبحت اللوحةُ ذاتها نوعاً من الآلة الموسيقية. هذه العوامل هي التي شكلت عماد المدرسة "التكعيبية"، والتي امتدت بين عامي (١٩٠٨-١٩١٤).

كان الرسام الفرنسي جورجيز براك Braque (١٨٨٢-١٩٦٣) أحد أبرز أعلام هذه المدرسة، بعد التحاقه بصحبة الإسباني پيكاسو Picasso (١٨٨١-١٩٧٣). لم يكن براك ميالاً إلى التشخيص بدءاً من مراحله الفنية الأولى. التشكيلات الهندسية والرياضية تستهويه، وتمنحه فرصةً للتقرب من «الحركة الزمنية» الموسيقية. وحين اهتدى مع پيكاسو إلى التكعيبية كانت الموسيقى مركز الإضاءة.

الانطباع الموسيقي لديه هو إحساس عام بلحظة من الزمن وقد جُعلت مرئية: حركة نابضة حررت العلاقة بين الكتلة والفراغ من الركود، ودفعتها إلى حركة فعلية كحركة الهارموني الموسيقي في الزمن. ولذلك كثيراً ما يُشكّل اسم Bach كتلة ذات إسهام حاسم في تشكيل اللوحة. (شكل ٢٥).

في مرحلة پيكاسو التكعيبية كانت الآلة الموسيقية دائمة الحضور في لوحته. ولعله أكثر الفنانين وفرةً باللوحات التي أنجزت تنويعات غير محدودة على الآلة الموسيقية. كان يحلو له أن يؤكد بأن الموسيقى لا يجب أن تُرى طمعاً بمعنىً في لوحته التكعيبية. ولكن من المؤكد، عبر معظم أعماله قبل ١٩١٣، أن الموسيقى قد لعبت دوراً مهماً في مواضيع أعماله التكعيبية. ولكن السؤال حول ما إذا كان للموسيقى تأثير يتجاوز مجرد اختياره لرسم آلاتها؟

في تلك السنوات كان پيكاسو قد أقام في قرية "كرَيت" الفرنسية، المشبعة بروح الثقافة الإسبانية، بفعل قربها من حدود إسبانيا. ولم يقتصر التأثير في رسم الآلات الموسيقية في المرحلة التكعيبية بين (١٩١١-١٩١٣)،

على تمثّل الآلة كموضوع، إنما تجاوزها إلى الانتفاع من التقنية الإيقاعية الراقصة في الموسيقى، لتصبح في لوحته عناصر ذات بناء هندسي يشي بالإيقاع والرقص. قد ينكر پيكاسو هذا التأثير، ولكن كثافة الأعمال التي تعتمد الآلة الموسيقية موضوعاً لها في مرحلة إقامته في تلك القرية، يؤكد عكس ذلك.

لوحة بعنوان "عازف الگيتار المُسن" (١٩٠٣)، (شكل ٢٦)، رسمها في مرحلته الزرقاء، قبل مرحلة إقامته في كريت وتأثره بالرقصة الكاتالانية "ساردانا". هنا وقبل انشغال پيكاسو التكعيبي، يبدو الگيتار في هذه اللوحة عنصراً بالغ الطبيعية بين يدي عازف طرقات أعمى، فقير ومنحن. ما من تشكيل إيقاعي، ذلك الذي ولّدته "التكعيبية" فيما بعد. لا حضور للموسيقى كإيقاع وحركة هنا، بل الحضورُ للمشهد الذي يبوح بالرؤية الكابية. الآلة تُسهم في إضفاء حالة الوحدة على العازف، وتساعد على إبراز فيض عواطف المحتاج البائس. أحد النقاد علّق بأن اللوحة تكشف عن العزلة البوهيمية للفنان، لا عن رغبة بتسلية الجمهور أو مشاركته. وكأن پيكاسو لم يرغب في أن يرى الموسيقى عامل تقريب بين البشر، بل قوةً مفرّقةً وعبئاً. موسيقى پيكاسو في هذه اللوحة رمز لرفض وفقدان العلاقة مع الآخر.

في اللوحة التكعيبية، التي هي وليد واضح المصدر يعود إلى الموسيقى والموسيقى الإسبانية القروية، تكوين راقص لا يعود مصدره إلى العاصمة الكاتلانية "برشلونة"، التي نشأ فيها پيكاسو، لأن هذه العاصمة كانت تحتضن الموسيقى الجدية بصورة رئيسية. وپيكاسو لم يكن ميالاً إلى هذه الموسيقى الجدية الكلاسيكية. فهي لا يمكن أن تشكل ينبوعاً لحركة راقصة كالحركة "التكعيبية" التي اقترحها پيكاسو. والمعروف عن پيكاسو أنه ميال إلى الموسيقى الشعبية على امتداد سنوات حياته.

ما من خبرة موسيقية لدى پيكاسو كما هي عند براك، فهو لم يحظ بسنوات دراسية أولية في صغره. كان يفضل الموسيقى الشعبية، والموسيقى المعاصرة. ولعل هذه الجفوة بينه وبين الموسيقى الجدية كان وليد افتقاده إلى المعرفة بها. عشيقته الأولى فيرناندة أوليفَر تقول بأن پيكاسو كان يمكن أن يكون على شيء من الميل للموسيقى الأوركسترالية، لولا تخوفه من إصدار أحكام تذوقية تكشف عن جهله. إنه لم يذهب إلى كونسيرت في سنوات معرفتها به. حالٌ كهذه جعلت پيكاسو ينصرف إلى تنويعات غزيرة على آلة الغيتار، وإلى عازف الغيتار. هناك أفرغ قواه الراقصة، وحقق الحركة الزمنية المطلوبة في عناصر المكان من كتل وفراغات. (شكل ٢٧).

عن التشكيل السمعي

إذا انصرف كل من پيكاسو وبراك إلى الآلات الموسيقية، يستوحون منها مادةً تشكيليةً للوحاتهم، وتفعيل حركتهم «التكعيبية»، فإن فنانين آخرين من طراز كوبكا وبول كليه، تجاوزوا فاعلية استيحاء الآلات الموسيقية إلى حقل استيحاء طبيعة «التشكيل السمعي» في الموسيقى، إن صح التعبير، من أجل نسيج «تشكيل بصري» مشابه على لوحة الكانفس. حيث يسعى الرسام إلى نقل فاعلية الحركة الزمنية، التي تعتمدها الموسيقى، إلى التشكيل البصري الذي يعتمد الحركة في المكان.

كوبكا (١٨٧١-١٩٥٧) الهنغاري النمساوي، أحد أبرز رسامي الحركة الطليعية التي سعت لقلب قواعد اللغة التشكيلية في مطلع القرن العشرين. درس الديكور (التجريدي) في براغن وفي ڤيينا درس فلسفة شوپنهاور، نيتشه وكانْت. والفلسفة الشرقية، إلى جانب علوم التنجيم والنجوم والتصوف. في هذه المرحلة المبكرة كان كوبكا يؤمن «بضرورة استقلال العناصر الشكلية عن الموضوع». وكان يسمي نفسه «سيمفوني اللون». وفكرة فصل العنصر الشكلي عن الموضوع كانت لها قاعدة في ڤيينا أسسها الناقد الموسيقي هانسلك، الذي انطلق منها لمهاجمة النظري والموسيقي ڤاغنر.

في هذه المرحلة التي تدرب فيها كوبكا على الإصغاء الموسيقي وهو يرسم، انتقلت لوحته من «التعبير الرمزي عن الأفكار» إلى محاولة الوصول

إلى «شكل» الأفكار ذاتها. لأنه كان يشعر بأن العمارة والموسيقى وحدهما هما الشكلان الفنيان القادران على إنجاز «شكل الفكرة».

كانت فرشاته تلاحق تأملاته الفنية بشأن الشكل والمضمون، واللون واللحن، حتى حقق مبتغاه في أول لوحة يمكن أن تكون منطلقاً لرؤيته الفنية الجديدة، التي تقارب الرؤية الموسيقية، لأن هذه الموسيقى لا موضوع، أو مضمون وراء نموها الشكلي كسيمفونية، وكونشيرتو، وسوناتا. الفكرة التي أعطت الموسيقى فرصة التفوق على كل الفنون، صارت تزداد نضجاً منذ المرحلة الرومانتيكية. ولقد لعب الشاعر بودلير دوراً مؤثراً، كما رأينا سابقاً، في هذا النمو النظري، لأنه كان يرى قوة الإبداع في هذا تعود إلى «المخيلة»، فهي وحدها القادرة على خلق تركيب synthesis عبر التواصل المعبر، لأن المخيلة قادرة على إدراك الفاعلية المتداخلة بين الحواس المختلفة. إنه مع الرمزيين وفناني النزعة التجريدية رأى أن المخيلة هي مركز الأفكار الأولية المُسبقة priori التي أعلنت عن نفسها عبر لغة الرموز. هذا التفكير كان بالغ الأهمية فيما يتصل باللون والشكل وفاعليتهما المستقلة عن المضمون والموضوع.

في عام ١٩١٢ أنجز كابكا لوحته "آمورفا، فيوگ في لونين" (الشكل ٢٨)، التي اعتبرت مُنطلقاً لموسيقى بصرية، أو تشكيل موسيقي. فهي تجسيد لشكل "الطباق اللحني" في التأليف الموسيقي، حيث تُنسج خيوط اللحن بكلٍّ هارموني. إن "الفيوگ" يتألف من صوتين لحنيين على الأقل يقطعان شوطاً في التداخل والنمو، ثم العودة المستقرة إلى اللحن الأساس. وهما هنا في اللوحة: الأحمر والأزرق اللذان يشكلان عنصري "الطباق اللحني" مع خلفية سوداء، ودوائر بيضاء تشكل هارموني ساكن.

لوحة متميزة ثانية تحت عنوان "مفاتيح بيانو ـ بحيرة" و(١٩٠٩) (الشكل ٢٩) وصفها الرسام التجريدي كاندنسكي بالكلمات التالية: "اللون هو

الكيبورد. العين هي المطرقة. الروح هي البيانو، بأوتاره العديدة. الفنان هو أصابع اليد التي أطلقت تذبذب الروح على هوى هذا المفتاح أو ذاك". إذا كانت لوحة "الفيوگ" السابقة اعتمدت توليد حركة من أنماط أرابيسك دائرية، فإن هذه اللوحة تعتمد امتدادات عمودية. في أسفل اللوحة رسم كوبكا أصابع يد يمنى تعزف مُركب هارموني من أكثر من مفتاح (A major). تأثير هذا المركّب الهارموني يمتد صداه من الكيبورد صاعداً إلى الانعكاسات على الماء، ليثير اضطراباً في سكينة القارب وساحل البحيرة. المشاهد هنا يأخذ موقع الرسام في متابعة تأثير فعل عزف الأصابع الثلاثة.

في أحد الأيام في مدينة ديسوا الألمانية، كان أحد تلاميذ الرسام السويسري پول كلَيه Paul Klee (١٨٧٩-١٩٤٠) يراقبه وهو يمشي بهمّة على الرصيف المنحدر إلى مركز المدينة، مستغرقاً بألحان فرقة موسيقية عابرة إلى الجوار. يعلق پول كلَيه بأنه لم يكن مستغرقاً في اللحن، بقدر ما كان مستغرقاً في العلاقة الإيقاعية بين الموسيقى التي كان يصغي إليها وبين ألواح الكونكريت المرصوفة تحت خطواته. ولكي يقرب الصورة خطط پول كليه سكيتشاً: دفقٌ رقيق من سلسلة خطوط تعترضها سلسلةٌ من مستطيلات مندفعةٌ هي الأخرى. كان پول كليه، عازف «الڤايولين» البارع وابن الموسيقي المحترف، دائمَ التأرجح بين الموسيقى والرسم. وعبر حياته الفنية ظل يتأمل التشابه الإيقاعي بين الفنين، منذ عمر الرابعة والعشرين حين انتقل من حقل الحفر إلى حقل الرسم.

نشأ پول كليه في مناخ عائلي موسيقي، فأنضج موهبته الطبيعية الكامنة فيه بأناة وبطء: كان أبوه يُدرّس الموسيقى في كلية في «بيرن»، وأمه كانت مغنيةً كلاسيكية. وهو يعزف آلة «الڤايولين» منذ مرحلة مبكرة في مدرسته.

إن مشروع الفنان في داخل پول كليه كان ينضج بأناة وهو في مرحلة الدراسة. وبقي قراره في الاختيار بين أن يكون موسيقياً أو رساماً يتأرجح في داخله زمناً. وبالرغم من أنه اختار أن يدرس الفن في ميونخ، ظل حتى عام ١٩٠٦ يمارس عزف الكمان كوسيلة عيش. في عام ١٨٩٩ التقى عازفة البيانو «ليلي ستامبف»، وبعد صحبة متبادلة التأثير تزوجا عام ١٩٠٦.

كان پول كليه شغوفاً بفن الأوپرا، كثير التردد على عروضها، وكثير الاستجابة النقدية لهذه العروض، وخاصةً الكلاسيكية والرومانتيكية منها، لأنه ترك دفاتر ملاحظات وتعليقات عليها. وكان عرض أوپرا «حكايات هوفمان» للموسيقي أوفنباخ في «بيرن» هو المفتاح الذي شرّع فيه باب الموسيقى في حياته الفنية. هذه الخلطة المثيرة في الأوپرا بين الجدية والمرح، الحس الخرافي والحس النقدي، الشاغل الأرضي والشاغل الروحي، جعلت پول كليه يتعرف على الجذر الواحد الذي يغذي فنّي الموسيقى والرسم.

والغريب أنه، بالرغم من نزعته الطليعية ومتابعة حركات التجديد، لم يكن ميالاً إلى تجديدات مدرسة ڤينا الثانية الموسيقية، التي خرجت عن السلم الموسيقي التقليدي. وبالتعيين عند شوينبيرگ، بارتوك، وهَيندميث. كان يرى في هذا التطرف الكثير من النزعة الأكاديمية، المُملاة بصورة ثقيلة من قبل الرؤى النظرية المجردة وحدها، والتي احتلت مصادر الإلهام. شيءٌ من هذا وجده في تأثيرات شوينبيرگ على الرسام كاندنسكي مثلاً. هذا الموقف النقدي وضعه پول كليه في تخطيط كاريكاتوري له بعنوان «مُعاناة عازف پيانو». وكان يعتقد أن التجريد الموسيقي الذي توفر في موسيقى باخ وموتسارت بشكل خاص يمثل نموذجاً أعلى، وغايةً في الكمال، وفيه الكفاية. ولا يحتاج الموسيقي، أو الرسام في فنهما إلى مزيد من التطوير. «فقد أنجز موتسارت أبعاداً فوق إنسانية في موسيقاه، والتي

جمعت السمائي والأرضي في وحدة مثالية»، كم تاقٍ هو إلى تحقيقها في فنه.

الموسيقى في مرحلته، كما يعتقد، لم توفر الحرية والتحدي في الخلق الفني على المستوى التي كانت عليه في مرحلة باخ وموتسارت. ولقد كتب پول كليه عن هذا كثيراً: «أنا على دراية دائمة بالتماثل بين فني الموسيقى والرسم. وهي علاقة تستعصي على التحليل. بالرغم من أن ما يقارب الفنين من بعض هو عنصر الزمن الفاعل في كليهما. ومن اليسير إثبات هذا».

«اللوحة البوليفونية» عند پول كليه استجابة مدروسة للبناء البوليفوني في الموسيقى. و«البوليفونية» تأليف من أصوات عدة تُعزف متزامنة، وقد بلغ منتهى نضجه في القرن الثامن عشر. أصبح پول كليه مفتوناً بهذا الضرب من التأليف السمعي. واندفع بحماس لمحاكاته في تأليفه البصري (في اللوحة)، وكان يجده أكثر تأثيراً... «لأن العنصر الزمني فيه (ويقصد الحركة هنا) يتمتع بمزايا العنصر المكاني. الإحساس بتزامن الحركة فيه يبرز بهيئة أشكال بصرية بالغة الغنى».

وجد پول كليه سبلاً عدة للتعبير عن الجانب الزمني في تأليفاته. حتى أنه ذهب إلى أقصى ما تنطوي عليه «البوليفونية» في التأليف الموسيقي، وهو فن «الفيوگ» Fugue، الذي يعتمد التكرار عبر توالد الجملة الموسيقية من بعض. ففي لوحته المائية «فيوگ بالأحمر» (شكل ٣٠) نرى اندفاعاً عائماً بالألوان والأشكال، متضمناً أشياء ليس من الصعب التعرف عليها، وكذلك الأشكال التي تنبثق منها (ورقة نبات، مزهرية، مستطيل، مثلث، مربع، معين) متداخلة في طيات عدة، وبدرجات لونية تتراوح بين الفاتح حتى الغامق. إن العنصر الزمني يتضح عن طريق جمهرة الأشكال التي تبرز خارجةً من الخلفية المعتمة لتصبح أكثر لمعاناً وبصورة تدريجية.

المؤلفون الموسيقيون، بالمقابل، صاروا يجتهدون في الإصغاء إلى الأصداء الموسيقية في لوحات پول كليه تلك «الخيطية الملتوية، المرصّعة بالعلامات والرموز».

من هذه الأعمال ما وضعه موسيقي أمريكي معاصر هو گاثنر شولر في «محاولات دراسية» سبع على ثيمات من پول كليه، حاول في كل دراسة أن يستعير عنواناً من لوحات الرسام، وأن يحتفظ بطبيعة الإيقاعات في عمله وبعض الألوان عبر آلات موسيقية ملائمة. إحدى الأعمال، على سبيل المثال، تُدعى «هارموني قديم»، وهي طبقات متراكمة من لون أسود، ثم كهرماني، ثم أوكر، وبني، حتى ألوان فاتحة مشرقة. بالنسبة للموسيقي إنها تقترح خلفيةً موسيقيةً مُصمتةً وكثيفةً من آلات خشبية، تتقاطع مع الأصفر المتلألئ لصوت آلات «الترامبيت»، والآلات الوترية.

فَلدمان

الموسيقي الأمريكي مورتون فَلدمان Morton Feldman (١٩٢٦-١٩٨٦٧) أكثر الموسيقيين المتأخرين حرصاً على العلاقة المتينة بين موسيقاه وبين الفن البصري الطليعي في مرحلته، وبين مُجايليه. فهو دائم الإشارة في مقابلاته وفي محاضراته إلى علاقته الشخصية بلوحات ورسامين بعينهم. وعادةً ما يركز على علاقته الصداقية مع أبطال الخمسينيات في نيويورك: روبرت روشينبيرگ، جاكسون بولوك، فيليب گاستون، ومارك روثكو. وهو يشير أيضاً إلى رسامين من أمثال سيزان، وموندريان. «إذا ما فهمتَ موندريان» يقول، «فقد فهمت موسيقاي أيضاً. في البداية لم أكن أملك شيئاً، وفي النهاية صرت أملك كل شيء- تماماً مثل موندريان. أعتقد أن المشكلة الكبيرة كامنة في أني تعلمت من الرسامين أكثر ما تعلمت من الموسيقيين.»

فَلدمان يحلل اللوحة من وجهة نظر خاصة جداً، بألق وبوضوح استثنائي. إنه يكتب مقالته النقدية بالحرص ذاته الذي يؤلف فيه عمله الموسيقي. خاصةً فيما يتعلق بمقارنة عمل اللوحة بعمل المقطوعة، معولاً بصورة كبيرة على حدسه. وهو دائم التعبير عن نفوره من «الطليعية الأكاديمية» المتمثلة بموسيقى الفرنسي بوليز.

لحظات سحرية في التاريخ، هي لحظات التقاطعات بين تيارات الفنون المختلفة، وتولد تيارات جديدة على الأثر. في نيويورك حدث هذا في مطلع الخمسينيات. كان ثمة مناخ ثقافي ناشط ومتدفق، خاصةً في

حقل الفن، الرقص والموسيقى. صار الموروث والسائد عرضةً للتساؤل، والجديد ضرورةً ملحة. في الفن كانت «التعبيرية التجريدية» بقيادة بولوك، گوستون، روثكو، وآخرون تمثل هذا الجديد المندفع. الموسيقي جون كيْج، الذي تعرف عليه فَلدمان في ١٩٥٠، هو من قدمه إلى هؤلاء الرسامين، الذين أصبحوا أصدقاء. ومع هذه العلاقة تعرض فَلدمان لتأثيرات اللوحة التشكيلية، وخاصةً فيما يتصل بالطريقة المباشرة، والتلقائية في التعامل مع اللون على الكانفس.

ولعل نقطة البدء الفعلية كانت مع لوحة «اللوحة السوداء» (الشكل ٢٣)، التي عرضها روشينبيرگ على فلدمان فأدهشته. حينها سأله فلدمان: «كم سعر هذه اللوحة؟» أجابه الرسام: «سعرها بما تملك الآن في جيوبك». ولم تكن في جيوب فَلدمان حينها إلا ١٦ دولار. أخذ الرسام منه المبلغ وأعطاه اللوحة. «اللوحة السوداء» عبارة عن صفحة كانڤاس، ألصق عليها روشينبيرگ صفحتي جريدة، وأغرقها بالزيت الأسود. الموسيقي كيْج ألّف تحت تأثيرها عمله الشهير «٤،٣٣»، الذي لم يكن أكثر من دقائق يستغرق فيها عازفون أربعة هم وآلاتهم الوترية في الصمت، لا غير. أما فَلدمان فصحبته اللوحة المؤثرة حتى آخر حياته.

تأمله للوحة، ودراسته لها، وجد فيلدمان نفسه في لحظة تحول باتجاه موقف جديد، وباتجاه رغبة أن يحقق أسلوباً يتميز بالندرة. إنه لم يرَ اللوحة كـ «كولاج»، بل محض «شكل» خالص. شكلٌ لم يكن ينتمي للحياة، ولا خالصاً للفن. شيء بين المنزلتين. وباتجاه هذه المنزلة الوسط حاول أن يسلط موهبته الموسيقية، ومن مركزها حاول أن يبعث موسيقاه. موسيقى تلاشي الحدود الفاصلة بين المادة الموسيقية وبين البناء الموسيقي، عبر خلق تركيب جامع بين المنهج في التأليف وبين التطبيق العملي. هذا التوجه لا يترك مجالاً لوجود موضوع للموسيقى، ولا بناء شكلي مستقل. محاولة تجرد عن الحياة والفن معاً.

في أحد أيام خريف ١٩٥٠ دعا الموسيقي كيْج كلاً من الموسيقيين روشينبيرگ وجون تيودور على العشاء، وأعد لهما طبخة رز. في وقت انتظارهما ذهب فَلدمان إلى مكتب كيْج وبدأ يخطط على ورقة تشكيلاً بصرياً من مربعات عدة. كانت المربعات الأفقية تعادل وحدات زمنيةً موسيقية، وعمودياً رسم مستويات ثلاثةً تتطابق مع طبقات الصوت: عالية، وسطى، وخفيضة. مدونة بالغة الغرابة، ولا عهد للسلم الموسيقي بها. الموسيقي تيودور أدرك مقاصد صاحبه الموسيقي حين أخذ الورقة، وراح يعزفها على آلة البيانو. كان الحدث كشفاً مدهشاً للجميع. جعلهم قادرين على تحرير الموسيقى من قيد «اللحن»، وقيد «الإيقاع»، وأتاح فرصةً مطلقةً للصدفة في أن تؤثر على درجة الصوت لينفرد وحده كهدف في ذاته. «عالم موسيقي جديد قد انفتح لهم»، على حد قول كيْج، هو عالم «موسيقى التغيير» كما أطلق عليه كيْج ذاته.

الأثر ألّف فَلدمان سلسلةً من الأعمال الموسيقية أطلق عليها اسم «تصورات» Projections (الشكل ٣٤). وهي تتسم بدرجة حركة بطيئة، وديناميكية خفيضة. هذا الأسلوب ضرب من تجريد الموسيقى من أي إشارة دالة، أو لغة تعبير خارجها. إنها «تعبيرية تجريدية» اعترف فَلدمان بأنه استوحاها من «تقطيرية» الرسام الأمريكي المجايل جاكسون بولّوك. (للقارئ أن يستمع إلى هذه المقطوعة، وكل الأعمال المشار إليها في هذا الكتاب، عن طريق موقع You Tube، في الإنترنت).

في ١٩٥١ كُلّف فَلدمان بأن يضع موسيقىً تصويريةً لفيلم حول الرسام «بولّوك». وعبر لقاءاته به عرف منه الكثير من سبل تقنياته. فهو يضع الكانفاس على الأرض ويرسم، ويحاول اللوحةَ «من جهاتها الأربع» وبحركة لولبية لا تتوقف. ويحب أن يشعر أنه «داخل اللوحة»، «بحيث يلاشي الخطوط»، و«ما من بداية للوحته أو نهاية». عناصر تشكيلية وجدها فَلدمان حاسمة التأثير في تأليفه الموسيقي. ولذا صار يُثبت أوراق المخطوطة

الموسيقية المربعة على الجدار، ويتعامل مع كل مربع كوحدة زمنية. دون أن يحدد نفسه بخيط زمني متصل. إنه في عمله يبتعد عن الصفحات كل حين لينظر إليها عن بعد، شأن الرسام، لأنه يؤلف على جميع الأوراق ككل واحد. لا حركة للزمن فيها، لأنه زمن متجمّد.

علاقته بالرسام الأمريكي فيليب گاستون Phillip Guston (١٩١٣-١٩٨٠) كانت مهمة هي الأخرى. فگاستون لم يكن تجريدياً، بالمعنى الذي كان عليه بولوك. ولكنه، على حد تعبير لَدمان، «يستطيع أن يرسم لوحةً حول اللاشيء.» وباتجاه هذه اللوحة الشعرية، الغامضة، والتي تبدو عديمة الأهمية تقريباً، كان فَلدمان يندفع في استيحائه، وتأثره الموسيقيين. وكان مع الرسام المجايل الآخر موندريان مسحوراً بهذه اليوتوبيا التي تختصر ذاتها، وتتشذب، وتتبسط، حتى تتجرد في تشكيلة بصرية غاية في الوضوح.

كان تأثير هؤلاء الفنانين الثلاثة على «فَلدمان» يتعارض تماماً مع الأجيال السابقة في أمرين. الأول أن الرسامين كانوا هم الذين يستلهمون الموسيقى في إبداعهم التشكيلي. من أمثال: «كاندنسكي»، «كلَيه»، «براك»... في حين نرى الموسيقي «فَلدمان» هو المستلهم، المتأثر بالتشكيل. والثاني: أن تأثر اللوحة التشكيلية يصدر عن رغبة بمحاكاة العنصر الزمني في الموسيقى. عنصر الحركة الذي تفتقده اللوحة. في حين نجد الموسيقي في فَلدمان يسعى إلى محاكاة اللوحة، لا في عنصرها المكاني الثابت فحسب، بل في تجميد حركة الزمان جملةً.

المينيمالِزم

لقرون عديدة والموسيقيون عادةً ما يتمردون على الصيغ الموسيقية، والاتجاهات الفنية الموروثة القديمة. بالنسبة لموسيقيي تيار المينيمالِزم Minimalism (أو موسيقى الحد الأدنى) فقد تمردوا على صيغ الحداثة المتأخرة التي عرفها الغرب في النصف الثاني من القرن العشرين. بعض موسيقيي الحداثة، بما في ذلك الفرنسي پيير بوليز والألماني شتوكهاوزن، قد ألفوا موسيقاهم وفق أساليب في التأليف صارمة ومحددة، تُعرف باسم «serialism"، أو الأسلوب التسلسلي. موسيقيون آخرون، مثل الأمريكي جون كيج، أهملوا كل القوانين الأسلوبية وراءهم، معتمدين على "موسيقى الاحتمالات"، حيث تُترك كل التكوينات الموسيقية للصدفة المحضة.

في الولايات المتحدة في منتصف ستينيات القرن العشرين، أحس مجموعة من المؤلفين الشبان بأنهم مقيدون بصيغ النزعة "التسلسلية"، التي كانت ذات سيادة آنذاك، وبأنهم أداروا ظهورهم حتى للأسلوب «الاحتمالي» (التيار الآخر السائد) الذي يعتمد على ما تمليه الصدفة. تطلعوا إلى الموسيقى العالمية، وموسيقى الروك والجاز، والأساليب الأخرى الشعبية. كانوا يطمعون بكسر الحواجز التي تفرد كل أسلوب موسيقي في التأليف على حدة من جهة، وكذلك تفصل بين فن الموسيقى وبين فنون التعبير الكثيرة الأخرى. إنهم يريدون أيضاً الحدّ من عناصر التأليف الكثيرة، بحيث يكون عنصر الصوت البسيط هو مركز التوجه. إن توجههم الأسلوبي حدد فاعلية «التأليف» أكثر من أي أسلوب موسيقي آخر منذ مطلع القرن السابع عشر.

عنصر التكرار هو العنصر الأساس والرئيسي في موسيقى «المينيماليزم» هذه. فالمؤلف منهم قد يقتصر على تكرار جملة لحنية واحدة، أو تكرار إيقاع واحد، أو لون صوتي واحد، أو سرعة أداء واحدة لا تتغير، ولفترة طويلة، قبل أن يُحدثوا أي تغيير يُذكر. المقصود من ذلك أن يظل التركيز سمعياً، وعلى الصوت وحده.

أهم أعلام هذا التيار الموسيقي هو الأمريكي فيليب گلاس Philip Glass الذي درس آلة السيتار الهندية على يد عازفها الأمهر رافي شانكار، في باريس.

وبعدها تجول گلاس طويلاً في أنحاء آسيا والهند. لقد حاول أن يدمج عناصر من التقاليد الموسيقية غير الغربية، وكذلك عناصر من الموسيقى الشعبية في تأليفاته، جامعاً الألحان المقامية البسيطة مع الايقاعات المُضاعفة أو المتضائلة.

أسهمت "المينيماليزم" بالتأكيد في تطوير موسيقى القرن العشرين من حيث تخفيف حدَّةَ الفاصل بين فن الموسيقى الجدية، وأساليب الموسيقى الشعبية، والموسيقى العالمية. وهناك من يعتبر أن هذا التيار واحدٌ من أكثر التيارات الموسيقية المؤثرة، والمغيرة في المرحلة المتأخرة من القرن العشرين.

في مرحلة متواقتة مع "مينيمالزم" الموسيقى، من ستينيات القرن العشرين، فكر مجموعة من الفنانين التشكيليين بأن عالم الفنون أصبح مهووساً بمسألة "المعنى" والدلالة بصورة وجدوها زائدةً عن اللزوم. ولذلك نهضوا في السعي باتجاه فن بصري يستسلم لحد أدنى من البساطة، وبدون أي معنى كامن فيه. وتشكلت على هوى موسيقى "المينيماليزم" حركة تشكيلية مشابهة، وبالاسم ذاته. كانت هذه الحركة تجريدية الأسلوب بالتأكيد. تتخيل صوراً لأشياء لا أثر لها في الحياة الواقعية المحيطة. لا

يشغلها شكل الإنسان، أو شكل المزهرية، أو شكل الزهرة، ولذلك اعتمدت أشكالاً هندسيةً لا تستثير عاطفة. فنانُ هذا التيار صار أكثر أُلفةً مع مواد الصناعة وألوانها، من أجل خلق تسطيح ميت، لا تنبض فيه حاسة الحياة. والأعمال من نتاج هذا التيار قد تكون أعمالاً "مفاهيميةً" دائمة، على جدار، أو جزءاً من مبانٍ. من أبرز هؤلاء الفنانين: دونالد جاد، دان فلافين، كيلي ألسويرث، وفرانك ستيلا. (الشكل ٢١).

هابسيكورد من أجل العيون

منذ آلاف السنين وفنون الإنسان البصرية وفنونه الموسيقية، بالرغم من أنها اتخذت مسارات مختلفة، ظلت متجاورة، ثم بلغت حدَّ التقاطع مع بعضها البعض في مراحل الفن المتأخرة. على أن الإنسان تعلم منذ وقت مبكر حاجته إلى «التجريد»، الذي يصطنع أشكاله، دون أن يكون متشبهاً بالطبيعة التي تحيطه، من أجل التعبير عن الأفكار أو المشاعر. في الموسيقى بدأت مع ألحان حكائية على آلات المزمار، الوتريات، ووقع الطبول أو الأغاني. في الفنون البصرية بدأت مع الرسم على جدران الكهوف والزينة على الفخار أو على جدران المنازل. أحياناً، وعن طريق الصدفة المحضة التقى العالمان في راية ملونة مصحوبة بصوت أبواق، نافعة في فورة الحماس الجماعي في ساعات الحرب، أو الشعائر. أو في نفث غبار وردي أو أخضر في الهواء الطلق، مصحوباً بضربات الطبول. الأمر الذي ما زلنا نبصره في مشاهد الاحتفالات في أية قرية من قرى الهند. ولعل أول عمل فني يهدف بوعي لدمج الصوت والضوء، ولو في شكل اعتباطي، كان للموسيقي هاندل، في عمله الاحتفالي «الألعاب النارية الملكية». (١٧٤٩).

إسحاق نيوتن، العالم العظيم الذي كان أول من أثبت بأن الضوء الأبيض هو مزيج من ألوان عدة، يقترح بأن كل واحد من الألوان السبعة التي يتألف منها قوس القزح يتطابق مع نغمة بعينها من نغمات السلم الموسيقي الطبيعي: سي تعادل أحمر، دي يعادل برتقالي، إي تعادل أصفر.. وهكذا.

حقل مقاربة ألوان الطيف السبعة بالفواصل السبع بين نغمتين في السلم الموسيقي، وجد عدد من المعنيين فرصة الاختبار، لا في المجال النظري وحده، بل في المجال التطبيقي أيضاً.

أحد أبرز هؤلاء، بالرغم من غموض سيرته العلمية، الرياضي الفرنسي لويس برنار كاستل (١٦٨٨-١٧٥٧)، الذي كان ذا علاقة تُذكر بأعلام عصره: مونتسكيو، ديدرو، والموسيقي تيليمان. ولعل أبرز ما اشتهر به هو اختراعه لآلة «الهاربسيكورد البصري»، التي تحاول لحظة العزف الصامت إنشاء عرض بصري لألوان تقابل الأنغام الموسيقية.

أعلن كاستل عن فكرته الأولية حول ما أسماه «هاربسيكورد من أجل العيون» في مقالة قال فيها بأن هدفه هو «جعل الصوت مرئياً تماماً كما يُسمع من الأذن، بحيث يقدر الأطرش على التمتع باللحن الموسيقي، وتقييمه». على أن كاستل في مقالته لم يُخفِ حقيقة أن مشروعه اقتصر على الطرح النظري، ولم يوضح بعد كيف لجهازه أن يربط الألوان بالنغمات الموسيقية بصورة عملية. كان يعتبر محاولاته النظرية محاولات فيلسوف، لا محاولات عالم. إلا أن السنوات عرّضت محاولته النظرية لضغوطات مثيرة للحماس من قبل المعنيين، فصار يسعى إلى إنجاز آلته الموسيقية، غريبة الطابع والفاعلية.

عام ١٧٣٥ استطاع كاستل أن يُنجز «الهاربسيكورت البصري»، ولكن بصيغة مسموعة أيضاً. الذين شاهدوا الجهاز في مشغله خلطوا في وصفهم بين ما رأوا حقيقةً، وبين إملاءات الخيال: خيوط حريرية مصبوغة بدرجات متعددة للون الواحد، من الأفتح إلى الأغمق. الموسيقي تيليمان يرصد في الجهاز صناديق مصبوغة، مراوح، وقطع مطلية بالمينا. في حين يصف أحد الكتاب «عزفاً تجريبياً بقصاصات من الورق ملونة مُقنّعة بخرطوشة... وبضغط يسير من الأصابع على مفتاح الهاربسيكورد يرتفع الورق الملون، ويخفق جاعلاً اللون يظهر ويتلاشى كالبرق...».

من الصعب تحديد صورة واضحة لطبيعة هذا الجهاز، وطريقة عمله، عبر مقتطفات هذا الرصد الوصفي. في آخر عرض يصف كاستل استقبال الجمهور: «ليس إلا الدهشة وتصفيق الجمهور بعد نصف ساعة من العزف... كل واحد يرغب في أن يرى، ويعيد رؤية هذا الجهاز الغريب الذي لم ير أكثر جمالاً منه بين آلات العزف. وكنت أؤكد لهم بأن هذا ليس أكثر من سكتش، بداية بعيدة تماماً عن الاكتمال».

المدهش في عروض كاستل الأخيرة أن الجهاز صار يستخدم صندوقاً أو وعاءً يحتوي على مئات من الشموع المشتعلة يشع ضوؤها عبر فتحات زجاج ملون. وهذا الجهاز غير المكتمل سرعان ما وصل لندن، وتم العزف عليه إلى الجمهور الواسع. على أن دارسي ظاهرة كاستل يُجمعون على أن أهمية مشروعه العلمي الموسيقي كامنة في «فكرة» فن الضوء الملون الذي يحاكي الموسيقى، لا في الجهاز الغامض الذي لم نعرف عن مقدار نجاحه أو فشله الكثير:

«مسعاي أن أصنع هارموني، أو موسيقى تدخل العين، كما كانت تدخل الأذن سابقاً. مسعاي خلق هارموني يُرى كما يُسمع. مسعاي أن أقدم عبر الألوان ما كان يُقدم عبر الأصوات. مسعاي أن أصنع صوتاً يُرى ويُسمع في آن، ولوناً يُسمع ويرى في آن.»

اليوم تبدو لنا رؤيا «كاستل» عن الموسيقى الصامتة المؤلفة من اللون المجرد والضوء فقط بالغة الحداثة. فالفنانون والنقاد والفلاسفة الرومانتيكيون بدأوا بعد مائة سنة من وفاته، أي في منتصف القرن التاسع عشر، يتحدثون عن «التجريد» و«تعبيرية» الموسيقى. ومنذ ذلك الوقت بدأ نقاد الفن يتحدثون عن نسيج لوحة لا يعتمد بصورة رئيسية على المحتوى الحكائي، بل هو شأن نسيج الموسيقى المكتفي ذاتياً، في إيصال العاطفة والمعنى دون اعتماد الكلمات، أو القصة أو أيّاً من وسائل التمثيل. إنه ضرب من النزوع باتجاه التجريد، الذي عُرف وشاع في القرن العشرين.

الصوت الأصفر

في المرحلة الرومانتيكية الغربية، بدأ التساؤل حول طبيعة العلاقة بين الرسم والموسيقى بصورة جدية، على يد الفيلسوف الألماني هيردر. ولقد عزز كل من شوپنهاور، وناقد الفن الإنكليزي باتر هذا المسعى، باعتقاد الأول في أن الموسيقى «تُظهر الحقيقة الأعمق للعالم»، واعتقاد الثاني بأن «كل الفنون تطمح بتواصل في أن تكون موسيقى» .ولعل تعليق بيتهوڤن حول سيمفونيته السادسة «الريفية» يعزز من ذلك: «إنها تعبير عن مشاعر أكثر منها رسماً»، متلافياً هاجس المقاربة الذي تبعثه لدى المستمع. وكذلك ڤاگنر في دعوته لوحدة الفنون، التي تتضمن الموسيقى والرسم، والتي وضعها لخدمة أوپراته.

في هذا الوقت كان فنان يُدعى بيْنبرايْد بيشوب قد ثبت موشورات وعاكسات على آلة البيانو على سبيل الاختبار، بحيث أن ضربات الوتر الموسيقي ما أن ترن فإن الألوان المتناغمة والمتماثلة مع اللحن تظهر على شاشة معدة لهذا الغرض. ولقد نشر تقريراً بشأن تجربته. بعده تواصلت الاختبارات لطبيعة التطابقات التي تحدث بين درجة اللحن (أو اللون اللحني) وبين درجة اللون البصري الذي يكشف عنه.

في عمل الموسيقي الروسي مسورگسكي «صور في معرض» (١٨٧٤) الذي وضعه استيحاءً من معرض فني لصديقه الرسام فيكتور هارتمان، كان يحاول أن يصف كل لوحة بلغة لحن موسيقي. وكذلك رحمانينوف في عمله «جزيرة الموتى» (١٩٠٩)، التي مرّ ذكرها، حيث استلهمه مباشرةً من لوحة بالعنوان ذاته، للرسام بوكلن.

وعلى هدى ڤاگنر، وربما نتيجةً للتقارير المبكرة بشأن تجارب الصوت واللون ألف الموسيقي الروسي سكْريابِن عمله «پروميثيوس»، وهو العمل الأول من قبل موسيقي جدي، تظهر فيه الموسيقى والأشكال اللونية المنظمة بصورة متجاورة. وكان سكريابن الملحن الأول في العالم الذي كتب التعليق الموسيقي التوضيحي للضوء والألوان، مما يجعل الألوان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصوت في وئام عبر الحواس.

هذه القصيدة السيمفونية «بروميثيوس: قصيدة النار» (١٩١٠) كان سكريابن مع جهاز بروجيكتور متعدد الألوان، صُمم خصيصاً، ويديره بنفسه وفق لعبه على لوحة مفاتيح ملونة. لوحة المفاتيح الملونة الأولى هذه بنيت في روسيا أول مرة من قبل الفيزيائي موزير ألكسندر، خصيصاً لعرض عمل «پروميثيوس». وكان الأداء الموسيقي الذي تم في موسكو وفي نيويورك هو الأول من نوعه مصحوباً بشاشة عرض خاصة.

عمل سكريابن هذا ألهم بدوره زميله الرسام الروسي كاندنسكي في أن يطور هذه التجربة التحليلية أكثر. وقبل أن يضع أول لوحة تجريدية على هذا المنهج، ألف دراما موسيقية تجريدية بعنوان «الصوت الأصفر»، محاولاً فيها أن يعطي انطباعاً عن الأصفر الصارخ على مفاتيح البيانو الغليظة الدرجة.»

في مرحلة متأخرة اشتغل كاندنسكي على تصميم وإخراج عمل مسورگسكي «صور في معرض»، ليكشف فيها عن درجة التماثل بين اللوحة والموسيقى. وتواصلاً مع هذا التجريب حاول الرسام الأمريكي ماكدونالد رايت وأصدقاؤه تطوير «الجدول التزامني»، حيث يسعى الرسام إلى توزيع ألوانه أوركسترالياً، كما يفعل الموسيقي تماماً. ومن الملائم أن نتذكر مطلب الموسيقي الإيطالي پوتشيني بأن «الإضاءة المسرحية لأوپراه يجب أن تُوزّع بأذن بالغة الحساسية».

الموسيقي شوينبيرگ وضع عملاً دراميا بعنوان «اليد المحظوظة»،

وفيه مشهد «عاصفة الضوء»، يضاهي فيه محاولات سكريابن السابقة. الفيزيائي الشهير ألبيرت آينشتاين، الذي كان عازف ڤايولين ماهر، كان صديقاً لرائد صناعة الآلة الموسيقية الإلكترونية «ليونيد ثيريمن». في أواخر عشرينيات القرن العشرين أنشأ ثيريمن غرفةً بآلة موسيقية، كان آينشتاين يتدرب فيها على وضع تخطيطات فنية.

كان آينشتاين شديد الاهتمام بالعلاقة بين الموسيقى وبين الأشكال الهندسية المختلفة: المثلثات، السداسيات، والسباعيات... إلخ. كان يريد أن يضم هذه الشكال في تخطيطاته. الفنان روبرت ستروبن (توفي عام١٩٦٥) كان كثير الوسواس في تحويل أعمال باخ الموسيقية إلى مئات من اللوحات الفنية. كان يتابع تلك الأعمال الموسيقية نغمة إثر نغمة، اعتماداً على ميزان موسيقي من وضعه هو. فعلى سبيل المثال النغمة جي تعادل لوناً بين البرتقالي والبني. وحرف أيْ يعادل خضرة البحر. وأنا أعتقد اليوم أن الفروقات البينة بين الألوان والنغمات جعلت مقاربات من هذا النوع مبالغاً بها.

إن تطور حقول «الرسم العملي» بين يدي الرسام الأمريكي پولوك، أو الفن الاستعراضي الذي انتشر في الستينيات، وتطور التكنولوجيا مثل التلفزيون، الفيديو، جعل هذا الرابط بين الموسيقى والرسم أكثر من يسير، بين يدي المبدعين في الحقلين.

مع التقدم المذهل للگرافيك، والليزر، والڤيديو، وكل الإمكانات البصرية داخل الكومپيوتر، قدم فرصاً لا محدودة من أجل محاولات توحيد الموسيقى بالرسم، حتى على مستوى اللون الثلاثي الأبعاد. إن معظم الأغاني التي تصدر في ڤيديو هذه الأيام عادةً ما تكون مصحوبةً بصور گرافيك مثيرة وجميلة. وفي الوقت ذاته يؤكد المعنيون بأن الإدراك البصري يمكن أن يتحول مع ما نصغي إليه من صوت.

قضت المعنية بهذا الحقل جاك أوكس Jack Ox عقدين من الزمان، في محاولة إنشاء لوحات تقليدية، تتألف معظمها من شرائط عمودية ملونة في أشكال مستطيلة، تتابع فيها عن كثب موسيقى بروخنر، ديبوسيه وغيرهم. تلت هذه المحاولة، عبر جهاز كومبيوتر متفوق، وبالتعاون مع مختصين من جامعات ومختبرات عدة، محاولات في العام ١٩٧٦ لوضع أعمال بصرية تنتسب إلى ما يسمى بـ «الفن التشكيلي الموسيقي». فـ «السيمفونية الثامنة»، على سبيل المثال لبروخنر، تمت «ترجمتها» رقمياً Digital نغمةً إثر نغمة، إلى مشهد تجريدي من ألوان متفاعلة ثلاثية الأبعاد، لا تهدأ تموجاً ونبضاً (الشكل ٣٢). وفي تعليق إيضاحي تقول أوكس: «عليّ أن أوضح ما أقصده بكلمة «ترجمة». إنني لم أُصغِ إلى الموسيقى، ولم أرسم مشاعري تبعاً لذلك. فأنا حاولت العمل بدءاً من مواجهة «المخطوطة الموسيقية»، والسعي إلى تحليلها بالطريقة الموسيقية التقليدية. أوليت عنايةً تصنيفيةً للتأليف من ناحية الفكرة، اللحن، الهارموني، والإيقاع والعناصر الديناميكية. وخلال هذه الفترة من الإصغاء والتحليل كنت أُصغي بعناية إلى أنواع من الأداء مختلفة للعمل الموسيقي، وأحيط بالتفسيرات التي تنتج عن قراءة قواد الأوركسترا. هذا التحليل هو الذي ترجمته إلى لوحة. فأنا لم أرسم الموسيقى إذن، بل رسمتُ التأليف الذي كُتب باللغة الموسيقية. ولهذا فأنا أرى محاولتي نسخةً تم توزيعها أوركسترالياً من جديد، ولكن للعين كي ترى هذه المرة، لا للأذن كي تسمع.»

وللقارئ أن يتخيل مقدار المحاولات المبتكرة، المختلفة في هذا الحقل.

الكتب المعتمدة

1. Edwin J. Stringham: Listening to Music Creatively. (Werner Laurie, 1951)
2. Edward Lockpeiser: Music and Painting, A study in Comparative from Turner to Schoenberg. (Cassell. London, 1973)
3. William Fleming: Arts, Music and Ideas. (Holt, Rinehart and Winston, New York)
4. J. Machlis and K. Forney: The Enjoyment of Music. (Norton, New York. London, 1995)
5. J. and D. Crawford: Expressionism in Twentieth-Century Music. (Indiana University Press, 1993)
6. Dore Ashton: The Unknown Shore, the View of Contemporary Art. (An Atlantic Monthly Press, Boston, 1962)
7. Hajo Duchting: Paul Klee, Painting Music. (Prestel, London, 2002)
8. Karn v. Maur: The Sound of Painting, Music in Modern Art. (Prestel, London, 1999)
9. H. Colin Slim: Painting Music in the Sixteenth Century. (Ashgate, U.K, 2002)
10. Katherine A. McIver (Editer): Art and Music in the Early Modern Period. (Ashgate, U.K, 2003)
11. Thomas Tolley: painting the Cannon's Roar, Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn. (Ashgate, U.K, 2001)
12. Simon Shaw Miller: Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Gage. Yel University Press, 2002.
13. Peter Vergo: That Divine Order, Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century. Phaidon Press, London 2005.
14. The NAXOS: Art and Music, Series in CD.
15. BBC Music Magazine
16. Donald Mitchell: Cradles of the New, Writing on Music, 1951-1991. Faber and F
17. Morton and Schmunk, ed.: The Arts Entwine

18. أحمد بيومي: القاموس الموسيقي. وزارة الثقافة، دار الأوبرا المصرية، القاهرة 1992

تعريف بأسماء الأعلام والمصطلحات

Arnold Bucklin: أهم رسام سويسري في القرن التاسع عشر (١٨٢٧-١٩٠١) ، بالرغم من أنه عاش سنوات عمرة في إيطاليا منذ ١٨٥٠. أشهر لوحاته «Island of dead».

Atonality: اللامقامية، موسيقى غير محددة المقام، بسبب استغنائها عن كتابة علامات التحويل في دليل المقام بعد المفتاح، وتتم الانتقالات بها من خلال المقطوعة. أول من استخدم هذه الطريقة الموسيقي النمساوي «شوينبيرغ».

Bach Johann Sebastian: الأعظم بين الموسيقيين دون منازع (١٦٥٨-١٧٥٠). ألماني من عائلة موسيقية، وله أبناء موسيقيون على قدر من الأهمية. كانت موسيقاه الملهم الأساس باتجاه «التجريد» بالنسبة للفنانين التشكيليين المحدثين.

Bach Carl Phiipp Emanuel: الابن الأكبر لباخ (١٧١٤-١٧٨٨). طور «شكل السوناتا» وخبرها بمزايا عالية. ولخ منها سوناتات عديدة على الهاربسيكورد، والفايولين والفلوت. وأسهم في ابتكار فن «الفانتازيا» الحرة.

Baroque : مصطلح يُطلق على عصر (١٦٠٠-١٧٥٠) ، وعلى أسلوب في التأليف الموسيقي، يعتمد المبالغة والتضخيم، وكثرة الزخرف. دعك عن وضوح ودقة في التفاصيل، والتوازن والترابط. ويعتبر القاعدة التي نمت عليها فنون الهارموني، وبذور الأوركسترا وقيادتها، وفن الأوبرا.

Baudelaire: شاعر فرنسي (١٨٢١-١٨٦٧). عارض الرومانتيكية التي كانت تنتصر للطبيعة، ولبراءة الطبيعة الإنسانية. سلط الضوء على التباس الكائن، وغنى المدينة، والملذات الحسية. كان رائد "الرمزية"، التي طورها الشاعران "فيرلين" و"ملارميه".

Bayreuth: مدينة في بافاريا، حيث كان "فاغنر" يعيش، وحيث أقام دار أوپراه الخاصة ١٨٨٢. يُقام فيها مهرجان أوپراه كل سنة، وبصورة منتظمة منذ ١٨٩٢.

Beethoven: موسيقي ألماني شهير (١٧٧٠-١٨٢٧): وضع أول أسس التيار الرومانتيكي في الموسيقى. وأقحم الموسيقى في عالمه الداخلي، خاصةً في أعماله الأخيرة، بعد أن استحوذ عليه الصمم التام.

Bellini: إيطالي من سِسلي (١٨٠١-١٨٣٥): اقتصرت أعماله على فن الأوپرا. واهتم بأداء الأصوات الكبيرة في الأغنية. الأداء الذي سمي بـ "بيل كانتو" (أو الصوت الجميل).

Berg: موسيقي نمساوي (١٨٨٥-١٩٣٥): أحد أعمدة مدرسة فيينا الثانية المجددة: شوينبيرغ، فيبير، وهو على أنه ظل أقربهم إلى الموروث الغنائي. له عملان أوپرا شهيران هما: "فيتسيك"، و"لولو".

Berlioz: موسيقي فرنسي (١٨٠٢-١٨٦٩): أحد أهم أعمدة التيار الرومانتيكي (الفين بميل كلاسيكي اكتُشف فيما بعد!)، ممثلاً في عمله الشهير «السيمفونية الفانتازية». له أوپرا شهيرة وطويلة بعنوان «الطرواديون»، استوحاها من ملحمة «فيرجل» «الإنياذة».

Binary Form: الصيغة الثنائية الأقسام. مؤلف يتكون من قسمين متعادلين تقريباً، الأول لحن يبدأ من المقام الأصلي، والآخر يليه ثم يعود إليه. وعادةً ما يُرمز لهما بـ A. B.

Braque: رسام فرنسي (١٨٨٢-١٩٦٣): انشغل إبداعياً مع الإسباني بيكاسو في باريس لتثبيت أسس المدرسة «التكعيبية» في الرسم.

John Cage: (١٩١٢-١٩٩٢): الموسيقي الأمريكي الطليعي، الفيلسوف، والفنان، وصاحب المؤلف الموسيقي الصامت الذي بعنوان «٤,٣٣»، وهو الوقت الذي يستغرقه من الصمت الخالص!

Caravaggio: رسام إيطالي (١٥٧١-١٦١٠): أكثر رسامي إيطاليا في عصر النهضة أصالةً وتأثيراً. مرحلة نضجه في النصف الثاني من حياته الإبداعية، ولكنها بالغة الاضطراب. كانت حياته أرضية، مشاكسة. ارتكب جريمة قتل رجل، دفعته إلى الهرب والتخفي بجراحه التي أنهت حياته مهجوراً.

Chamber Music: «موسيقى الغرفة» مصطلح يُطلق على أعمال موسيقية تُعزف في صالون صغير، وعلى يد مجموعة عازفين يتراوح عددهم بين ٢ إلى ٩. ويسمى المؤلَّف حسب عدد العازفين: ثنائية، ثلاثية، رباعية، خماسية... والصفة تعتمد على الآلة المستخدمة: سوناتة البيانو والتشلو، ثلاثية وترية، رباعية وترية، خماسية البيانو والوتريات... إلخ.

Ciurlionis: موسيقي ورسام ليثيوني (١٨٧٥-١٩١١): ناشط أسهم في "الحركة الرمزية"، وفي حركة "النوفو" (الجديد) التشكيليتين. أنجز عبر حياته القصيرة ٢٥٠ عملاً موسيقياً، و٣٠٠ لوحةً تشكيلية.

Correspondence: (التطابق) نظرية رمزية ابتدعها الشاعر الفرنسي بودلير، يرى فيها أن المشاعر الإنسانية إن هي إلا رموز واضحة لرموز جوهرية خفية. وهذه الحقيقة يمكن أن يُعبر عنها بمشاعر مختلفة بعضها عن بعض. ومن الناحية الجمالية تعني القول بأن الفنون مرتبطة بعضها ببعض برباط يدركه الحس، وقد لا يدركه العقل.

Debussy: موسيقي فرنسي (١٨٦٢-١٩١٨): بالغ التأثر والتأثير بحركة «الانطباعية» الفرنسية في الرسم. وبـ «الرمزيين» من أمثال الشاعر ملارميه. له أعمال أوركسترالية، ومنفردة على البيانو شهيرة.

Delacroix: رسام فرنسي شهير (١٧٩٨-١٨٦٣): رائد "الرومانتيكية" في الفن التشكيلي. زار مراكش عام ١٨٣٢، واغتنى بتأثير مشاهدها وألوانها. غزير الإنتاج (قرابة ٩٠٠٠ لوحة وتخطيط). كان سريع الأداء في الرسم، وله رأي لا يخلو من غرابة: "إذا لم تستطع أن تُكمل سكيتشاً لإنسان في الفترة التي يستغرقها سقوطه من النافذة إلى الأرض، فأنت غير قادر على رسم لوحة".

Donizetti: موسيقي إيطالي (١٧٩٧- ١٨٤٨): خُص بتأليف الأوپرا وحقق فيها نجاحاً كبيراً. ولكن حياته لم تكن كذلك. فقد على فترات قصيرة أبويه، أطفاله الثلاثة، وزوجته. ومرض هو مرضاً مميتاً أنهى حياته في سن ٥١.

Dynamics: التلوّن الصوتي. التأثيرات الديناميكية المحركة للصوت. أو التنويع في التلوين الصوتي. وهو لفظ كان يُطلقه اليونانيون على التباين الصوتي من حيث الشدة واللين. يُعرف الآن بـ «التظليل الصوتي».

Expressionism: التعبيرية في الموسيقى، شأن الرسم، حركة مناهضة للانطباعية. لا تحاكي الواقع، ولا تتقيد بضوابط التأليف الموسيقي، وتُعنى بإطلاق زمام العواطف الداخلية.

Fantin: رسام فرنسي (١٨٣٦-١٩٠٣): كان واقعياً محافظاً نسبياً، بالرغم من أنه عاش وسط التغيرات الطليعية في الفن التشكيلي الفرنسي. بفعل التأثير الموسيقي وضع أعمال ليثوغراف خيالية متميزة.

Form: القالب أو الصيغة: الإطار الذي تُبنى على أساسه المقطوعة الموسيقية الطويلة. ويعتمد المؤلف فيها على ما تمليه عليه أفكاره وقواعد الصناعة الموسيقية. والقالب أنواع: قالب السوناتا، الفيوغ، الروندو، والقالب ذو القسمين أو الثلاثة... إلخ.

Fugue: قالب موسيقي شكلي بالغ التعقيد، تتداخل فيه الجملة اللحنية الواحدة مع بعضها عبر تكرار طويل. برع فيه الموسيقي باخ وله فيه عمل «فن الفيوغ» وضعه آخر حياته.

Gauguin: رسام فرنسي (١٨٤٨-١٩٠٣): من أعلام المدرسة الرمزية، وما بعد- الانطباعية. وعنايته بدراسة اللون قاده، مع الرسام بونار، إلى تأسيس تيار ال «تركيبية». هجر حضارة أوروبا إلى بدائية تاهيتي وجزر المارتينيك البريئة.

Goethe: شاعر ألمانيا الكبير (١٧٤٩-١٨٣٢): عني بالشعر، الدراما، الفلسفة والعلم. له الدراما الشعرية «فاوست»، والرواية الأم فيرتر»، وتأثير كليهما عالمي. كان يظن أن «نظريته في اللون» هي التي ستبقي ذكره حياً.

Goya: رسام إسباني (١٧٤٦-١٨٢٨): أحد أعلام الرومانتيكية والنزعة الإنسانية. في مرحلة حياته المتأخرة، بعد المرض والصمم، دخلت لوحته أفقاً كابوسياً معتماً. خرج أبطاله من عالم سفلي، عالم المرضى والمجانين، والمستلبين، والفقراء، والموتى.

Harmony: التوافق النغمي بين تعدد الأصوات. واحد من أهم عناصر البناء الموسيقي. يتكون من صوتين مختلفين أو أكثر، يُسمعان في وقت واحد، في آلات موسيقية، أو أصوات بشرية. عرفت أوروبا هذا العنصر منذ القرن العاشر. الموسيقى العربية لم تألف هذا العنصر بالرغم من معرفة القدامى لطبيعة التراكيب من حيث التوافق والتنافر على نحو ما ذكره كل من إسحاق الكندي، الفارابي، ابن سينا.

Haydn: موسيقي نمساوي (١٧٣٢-١٨٠٩): أحد أهم أعمدة المرحلة الكلاسيكية. الأب الشرعي للفن السيمفوني، ولفن الرباعية الوترية. غزير الإنتاج في كل حقول التأليف. أقام معظم حياته الإبداعية تحت رعاية عائلة آسترهازي، وفي عزلة عن الحياة الموسيقية المحيطة. صديق للفتى موتسارت، ومعلم للصغير بيتهوفن.

Impressionism: الانطباعية مدرسة في الفن التشكيلي. بدأت بين صفوة من الرسامين الفرنسيين، ثم شاع اسمها على أثر معارض مشتركة في سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر. المصطلح ثبت على أثر لوحة للرسام مونيه باسم «انطباع». وكان للحركة تأثير واضح على حركة الموسيقى والأدب.

Improvisation: الارتجال الموسيقي. أداء تلقائي وفقاً لخيال العازف لعبارات لحنية مرتجلة، أو إجراء ارتجال على لحن معروف دون إعداد سابق. ويناظره في الموسيقى العربية «التقاسيم».

Inner Necessity: الضرورة الداخلية، مصطلح أطلقه الرسام الروسي كاندنسكي على مفهوم نظري جمالي بشأن «الحماس الروحي، والرغبة الداخلية العميقة».

Kandinsky: رسام روسي (١٨٦٦-١٩٤٤): رائد النزعة التجريدية في الفن. درس القانون، ولم يبدأ حرفة الفن إلا بعد الثلاثين. ترك روسيا نافراً من هيمنة المدرسة الرسمية للفن الواقعي الاشتراكي وأقام في ألمانيا. بعد الحرب الثانية أقام في فرنسا حتى وفاته.

Lithograph: الاسم يوناني، ويعني الطباعة على الحجر. ثم استعمل المعدن أيضاً. بدأت هذه التقنية بالنشاط في عام ١٧٩٦، على يد مؤلف من بافاريا يُدعى سينيفيلدر، كوسيلة رخيصة لطباعة نصوص مسرحية. ثم صارت تقنية فنية لطباعة النص واللوحة.

Madrigal: نوع من التراتيل القديمة بأسلوب بوليفوني (تعدد الأصوات) دون مصاحبة الآلات. كان نصه دينياً ثم اتسع لما هو دنيوي منذ القرن السادس والسابع عشر.

Mahler: موسيقي نمساوي (١٨٦٠-١٩١١): عملاق في مشروعه السيمفوني (تسع سيمفونيات، والعاشرة ناقصة) ، وقائد أوركسترا شهير. أعماله تعرضت للإهمال، خاصةً بعد التعتيم الذي فرض عليها في المرحلة النازية. بدأ اكتشافه بعد ١٩٤٥، فصارت موسيقاه الجسر الموصل بين الموروث الموسيقي الألماني وبين تباشير التيارات الطليعية.

Mallarme: شاعر فرنسي (١٨٤٢-١٨٩٨): رائد الحركة «الرمزية» في الشعر، والمؤثر بعمق على الكثير من التيارات الشعرية التالية، مثل: «الدادائية»، «السوريالية»، و«المستقبلية». كان له صالون في باريس، يزمره كبار الشخصيات الثقافية، مثل: ييْتس، ريلكة، فاليري، فيرلين، ديبوسيه، مونك.

Matisse: رسام فرنسي (١٨٦٩-١٩٥٤): يعتبر مع بيكاسو ودوشامب المحرك الأساس للتغيير الجذري في الفن الحديث. أبرز صفاته أنه ملوّن بارع.

Melody: اللحن، وهو من أهم عناصر الموسيقى بعد الإيقاع. واللحن في الموسيقى كالجملة المفيدة في اللغة. خط لحني واحد يمتد طويلاً بوقفات، وينتهي بذروة.

Minimalism: من كلمة Minima، الجزء الأصغر في الموسيقى. تبنّته حركة موسيقية وتشكيلية أمريكية في الستينيات. البناء الموسيقي أو التشكيلي فيها يعتمد التكرار في أصغر الوحدات.

Motif: الموضوع الرئيسي، أو الفكرة الموسيقية الأساسية فقرة لحنية أو إيقاعية قصيرة واضحة، تسود المقطوعة، ويسهل تذكرها.

Munch (١٨٦٣-١٩٤٤): رسام نرويجي رمزي، ويُعتبر رائد التعبيرية. اشتهر بلوحته "الصرخة".

Music Scale: السلم الموسيقي.

Oratorio: مشتقة من لفظة إيطالية تعني صلاة أو ابتهال. مسرحية غنائية دون تمثيل أو إخراج، تقوم على القصص الديني المسيحي. تشمل ألحاناً فرديةً وجماعيةً (كورال)، إلى جانب إلقاء مُنغم.

Walter Pater: (١٨٣٩- ١٨٩٤): ناقد إنكليزي للفن والأدب، وهو عرّاب النظرية الجمالية وفكرة الفن للفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

Philip Glass: (م.١٩٣٧): موسيقي أمريكي بالغ النشاط في التأليف. يعتبر أبرز موسيقيي تيار "المينيماليزم"، الذي يعتمد تكرار الجملة اللحنية.

Polyphony: تعدد الخطوط اللحنية في عمل موسيقي، تسير بصورة أفقية متقابلة فوق بعضها بعضاً، تسمع في وقت واحد. يُطلق على الأسلوب مصطلح «كونتربانط». اشتهر هذا الأسلوب بين القرن التاسع حتى القرن الثالث عشر، وبلغ ذروته على يد الموسيقي الإيطالي «بالسترينا». على يد باخ تطور إلى فن «الفيوغ».

Prelude: تمهيد أو استهلال، ويطلق على مقدمات موسيقية لأعمال كبيرة، أو الفيوغ. ولكنها تؤلف مستقلةً أيضاً تتسم بالقصر والهدوء.

Rachmaninov (١٨٧٣-١٩٤٣): مؤلف موسيقي وعازف بيانو روسي، يُعتبر آخر الرومانتيكيين الروس. ترك روسيا قبل الثورة وأقام في أمريكا. رائع الغنائية والتعبير الشخصي.

Respighi: (١٨٧٩-١٩٣٩): موسيقي إيطالي، اشتهر بعمل ينتمي

لفن "القصيدة السيمفونية" بعنوان "نافورات روما".

Rhythm: عنصر أساسي في حياة الإنسان وعالمه، وخاصةً في الموسيقى. وله صلة وثيقة بحركة الشهيق والزفير، ونبض قلوبنا، وحركات الطبيعة. وفي الموسيقى يعني الإيقاع الزمني المنتظم.

Arnold Schoenberg : (١٨٧٤-١٩٥١): موسيقي نمساوي، اشترك في الحركة التعبيرية في الشعر والفن. أسس مع «بيرغ» و«فيبرْن» ما يُسمى بـ «مدرسة فيينا الثانية». هجروا السلم الموسيقي المعهود، وتبنوا «اللامقامية».

Schopenhauer: (١٧٨٨-١٨٦٠) ، فيلسوف ألماني اشتهر بموقفه الفلسفي المتشائم. أهم أعماله "العالم كإرادة وتمثيل"، الذي يرى فيه بأن العالم هو ما يتعرف عليه الإنسان داخل نفسه من إرادة. وفهمه الخاص للإرادة قاده لاستنتاج أن الرغائب العاطفية، الفيزيائية والجنسية داخل الإنسان لا يمكن أن تُشبع وتبلغ السكينة. ولا ينتج عن هذا إلا حالة من الألم والأذى لا تتوقف إلا بتلاشي الرغائب. ولقد انتصر للموسيقى كأرفع الفنون التي تمثل الإرادة ذاتها.

Franz Schubert (١٧٩٦ـ١٨٢٨): عاش واحداً وثلاثين عاماً فقط، أنجز فيها، إلى جانب سيمفونياته التسع وأعمال البيانو المنفرد المئة والعشرين، وموسيقى الغرفة التي تجاوزت الثلاثين، عدداً خيالياً من الأغنيات تجاوز الستمائة. ولذلك تبدو اللحظات التي تنتسب لحياة شوبرت، شأن لحظات موتسارت، انعكاسات نادرةً من عالم علوي.

Alexander Scriabin (١٨٧٢ـ١٩١): موسيقي روسي قد جمع بين النزعة الصوفية ومؤثرات «نيتشة» في قصائده السيمفونية الثلاث الشهيرة وفي سوناتاته على البيانو.

Sonata form: قالب السوناتا، ويعتبر القالب الساسي للحركة الأولى لأكثر المؤلفات الموسيقية: كالسونات، والسيمفونية، والكونشيرتو، والرباعية. يعتمد التعارض بين الأفكار الموسيقية المتباينة التي تثير التشويق. ويتألف قالب السوناتا من ثلاث مراحل: القسم الأول: يسمى «العرض». القسم الثاني: «التفاعل»، أو التطوير. القسم الثالث: «التلخيص» أو إعادة العرض.

Suite: موسيقى آلات بدأت من القرن السادس عشر. وهي سلسلة من المقطوعات الموسيقية القصيرة أو الرقصات الشعبية، متنوعة الإيقاعات والسرعة والطابع. لا تخضع في بنائها لقالب معين.

Symphonic Poem: القصيدة السيمفونية، وهي صيغة موسيقية ظهرت في المرحلة الرومانتيكية، يستوحي المؤلف فيها عملاً شعرياً أو حكائياً. يُنسب ابتكارها إلى الموسيقي الهنغاري فرانس ليست.

Toccata: اللون أو الطابع الصوتي، أحد العناصر الهامة في الموسيقى وخاصية الصوت. وهي الصفة التي تميز اللون الصوتي (الرنين) بين الآلات الموسيقية المختلفة، والحناجر البشرية. وهي تقابل الألوان ودرجاتها في الرسم.

Vibration: الذبذبة أو التردد، التي تُحدث الصوت. وتقاس درجة النغمة ويحدد موقعها على المدرجات الموسيقية بعدد ذبذباتها في الثانية الواحدة.

Wagner (١٨١٣-١٨٨٣): موسيقي ألماني، بدأ ثائراً في السياسة، ثم ثائراً في الإبداع الموسيقي. قدم عدداً من الأوبرات كانت مثار خلاف، ولكنها أنجزت تحولاً جذرياً في الموسيقى الحديثة، وتجاوزتها إلى الشعر.

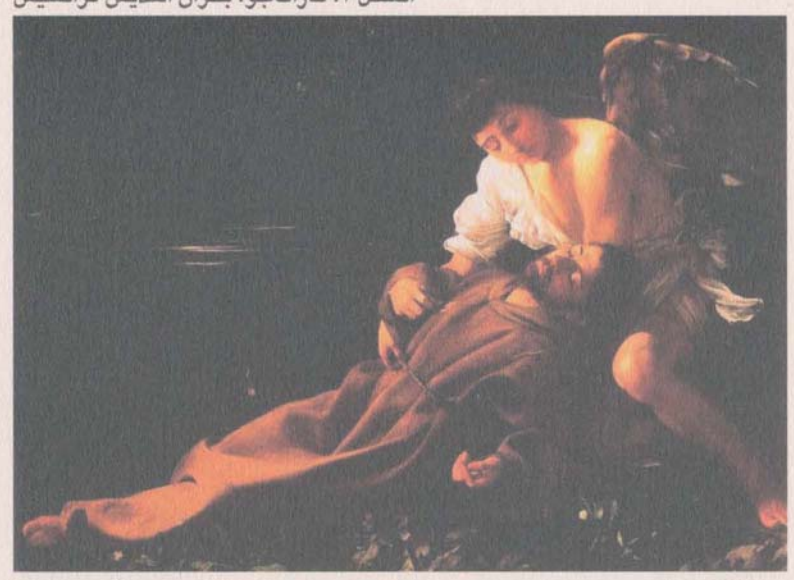
Whistler (١٨٢٤-١٩٠٣): رسام وغرافيكي أمريكي المولد، عاش حياته في إنكلترا وفرنسا. كان بالغ النشاط في الوسطين الفنيين الأدبي والموسيقي، ويعتقد أن اللوحة يجب أن توجد لذاتها، لا لمعنىً أدبي خارجها.

اللوحات المعتمدة في فصول الكتاب

الشكل١. فائق حسن: الموسيقى الشعبية



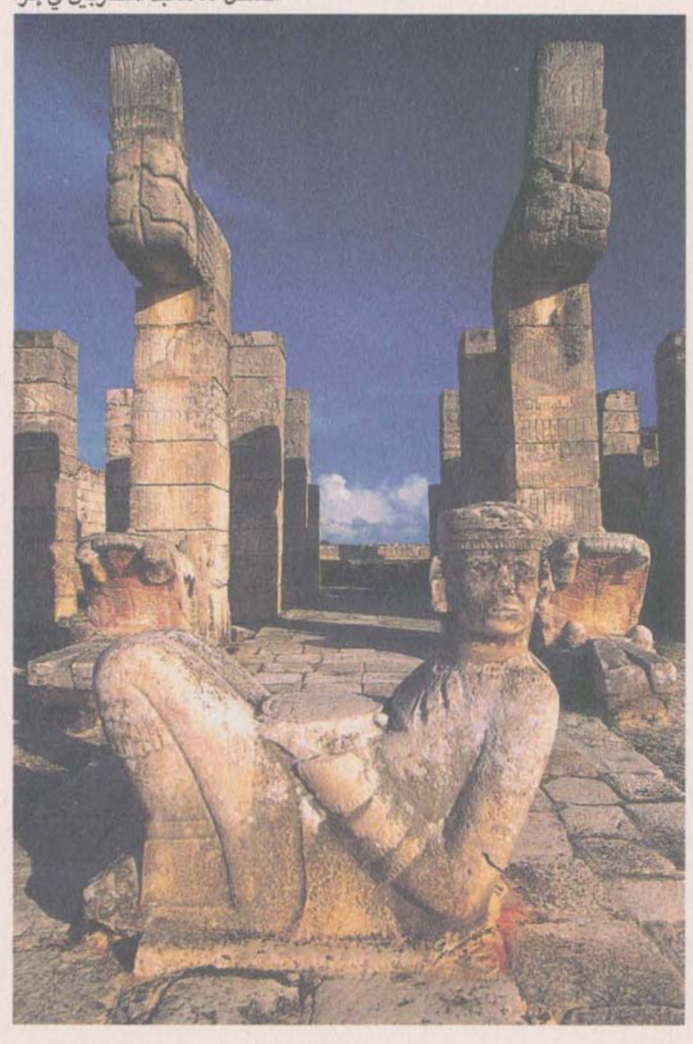
الشكل ٢. كاراڤاجّو: بُحران القديس فرانسيس



الشكل ٣. فراغونار: المفاجأة



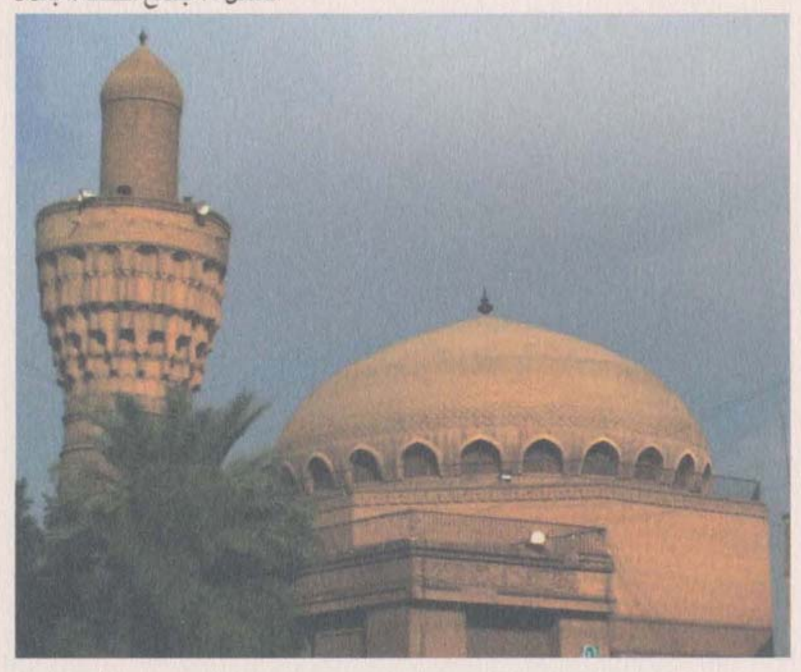
الشكل ٤. معبد المحاربين في إتزا



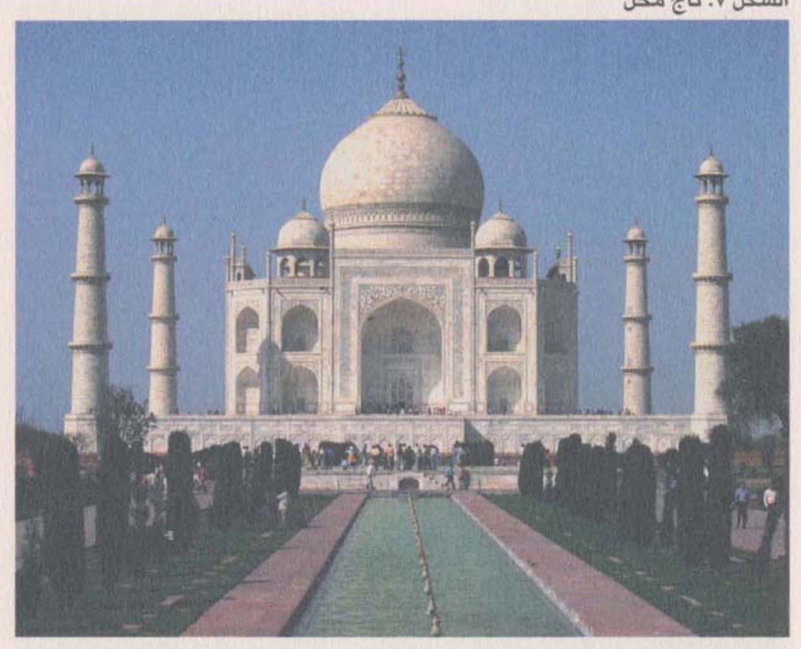
الشكل ٥. هوبيما: الدرب



الشكل ٦. جامع الخلفاء، بغداد



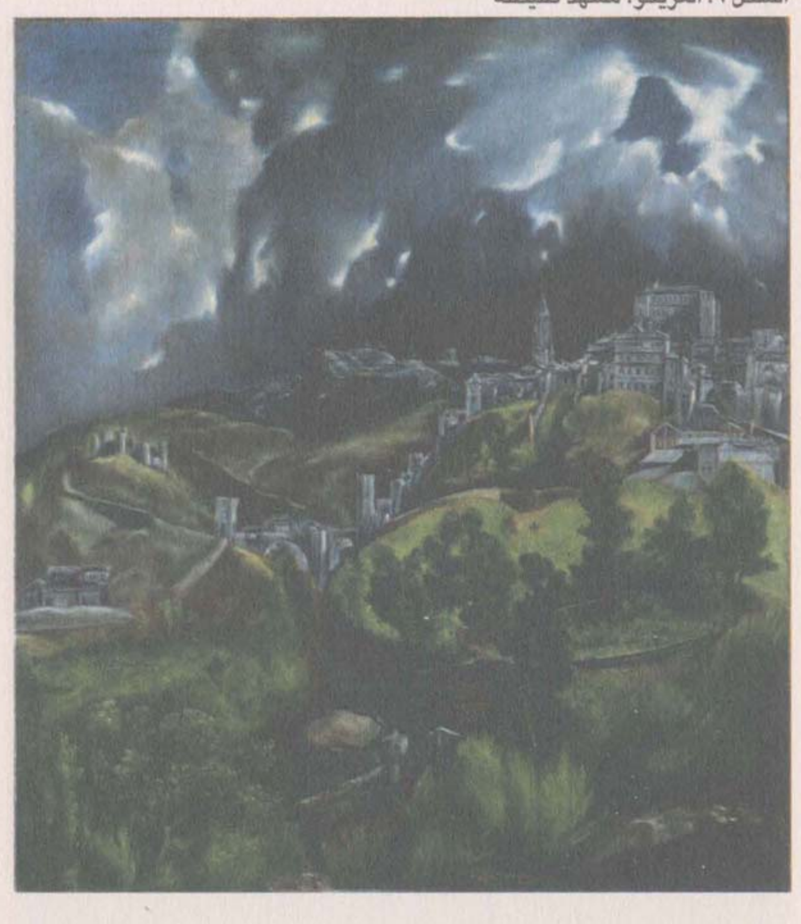
الشكل ٧. تاج محل



الشكل ٨. دي لاتور: يوسف النجار



الشكل ٩. ألغريكو: مشهد طليطلة



الشكل ١٠. بوسان: أورفيوس ويوريديتشي



الشكل ١١. ديلاكروا: اختطاف ريبيكا



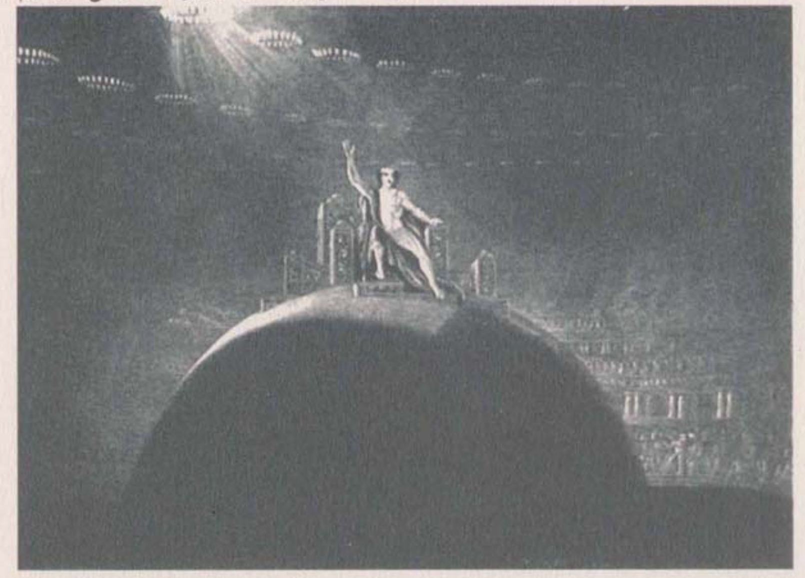
الشكل ١٢. غويا: (يوم عبادة الساحرات)



الشكل ١٣. تيرنر: (كهف فينغال)



الشكل ١٤. مارتن: الشيطان يرأس مجمع الجحيم



الشكل ١٥. ديلاكروا: نساء الجزائر



الشكل ١٦. تيرنر: بدايات لون

الشكل ١٧. فانتان: ذهب الراين: المشهد الافتتاحي

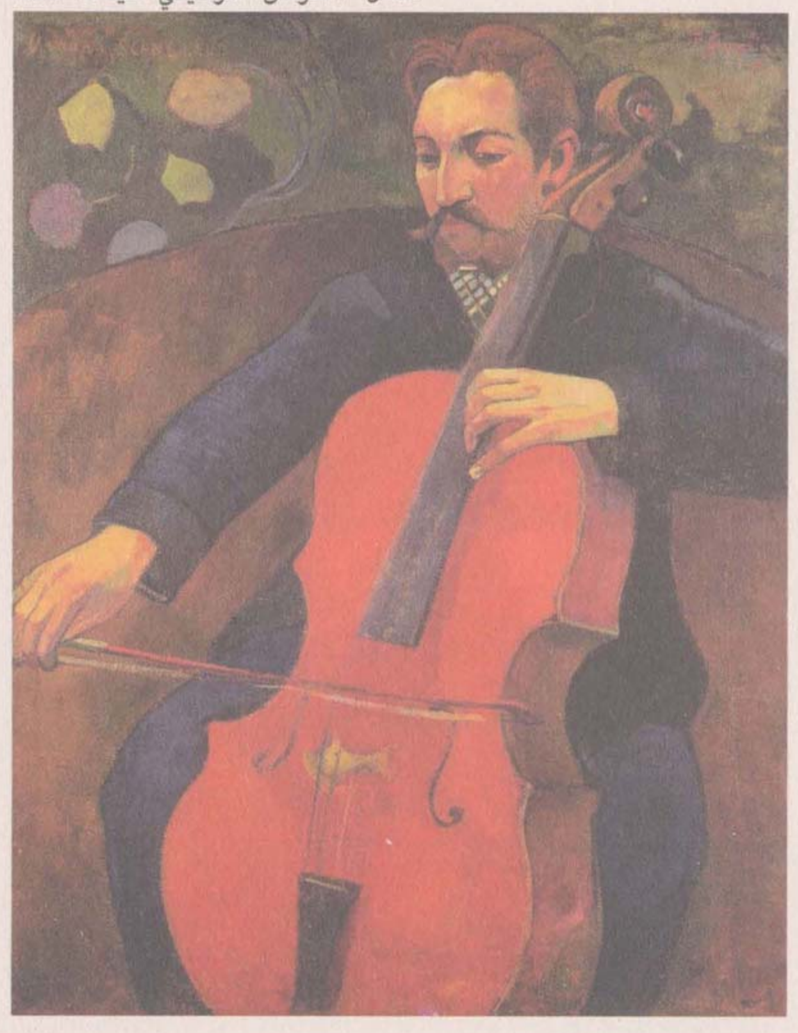
الشكل ١٨. (بوكلن: جزيرة الموتى)



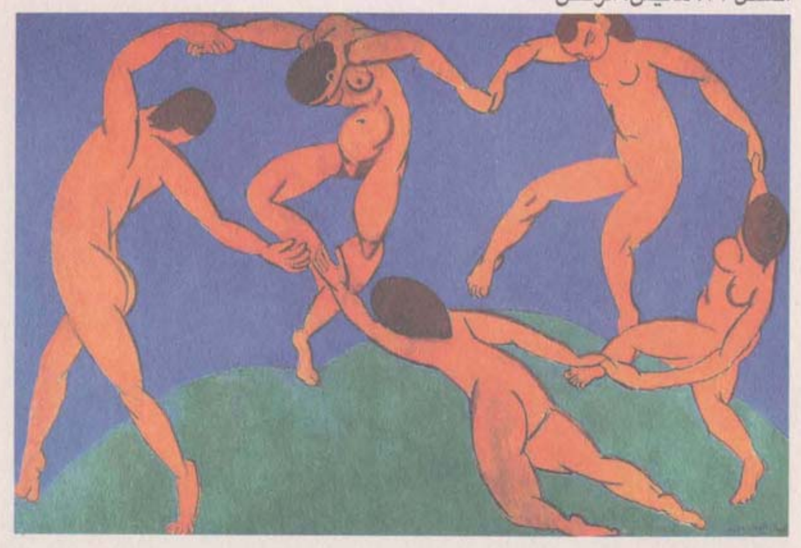
الشكل ١٩. هوكيوساي: الموجة العظمى



الشكل ٢٠. غوغان: "الموسيقي شنيكلاد" ١٨٩٤



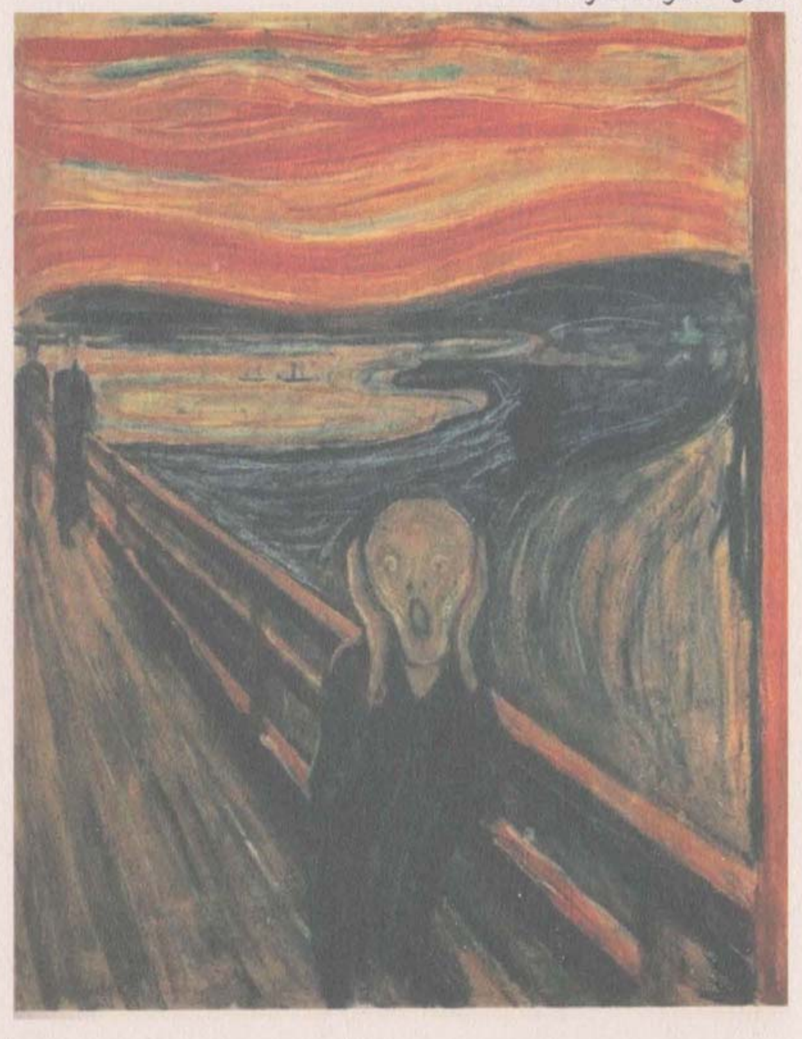
الشكل ٢١. ماتيس: الرقص



الشكل ٢٢. سيورليونس: فيوغ



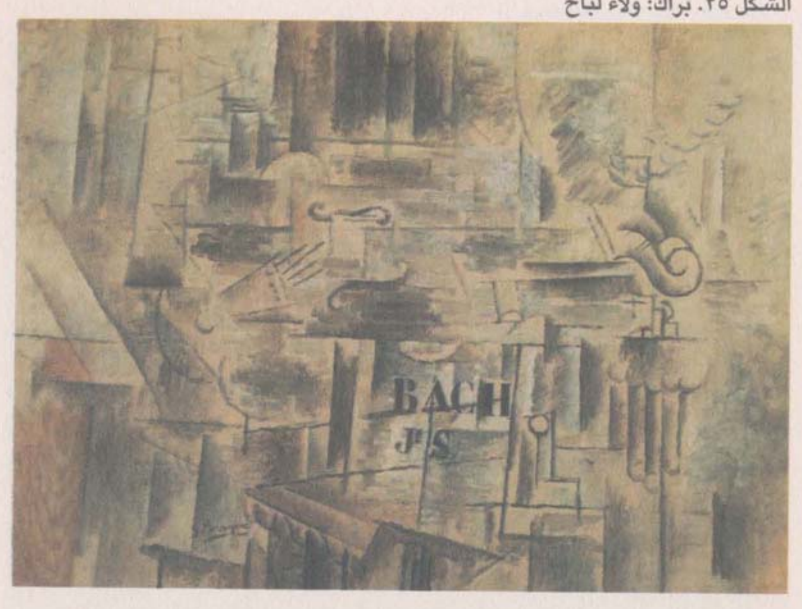
الشكل ٢٣. مونك: الصرخة



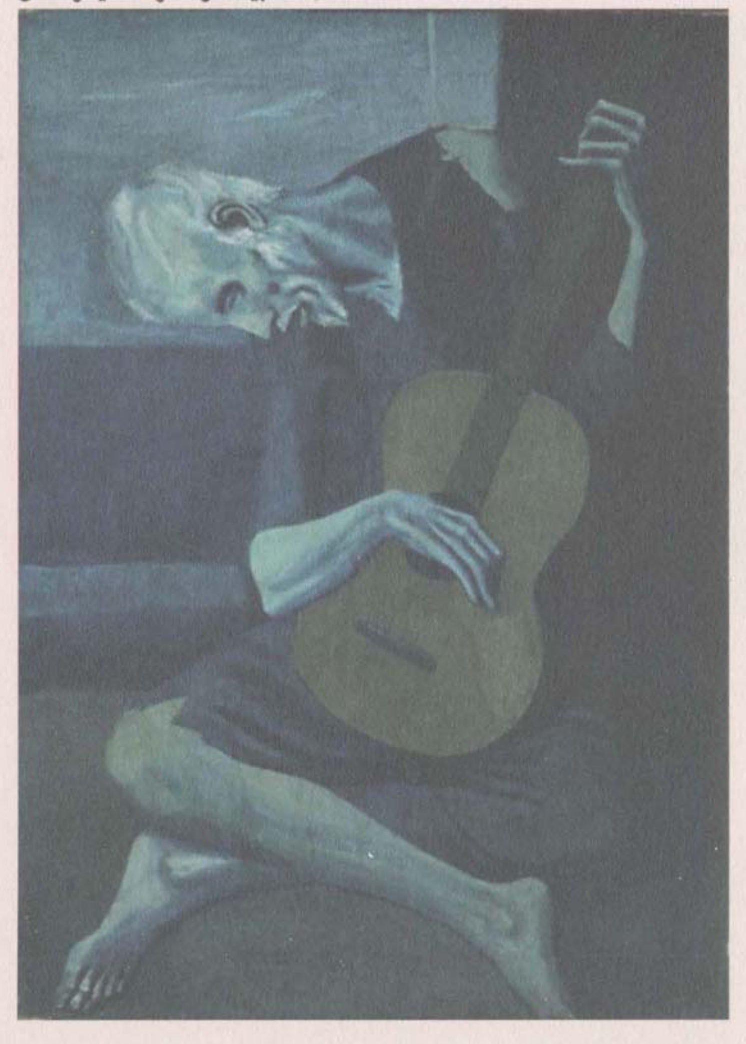
الشكل ٢٤. كاندنسكي: انطباع ٣



الشكل ٢٥. براك: ولاء لباخ



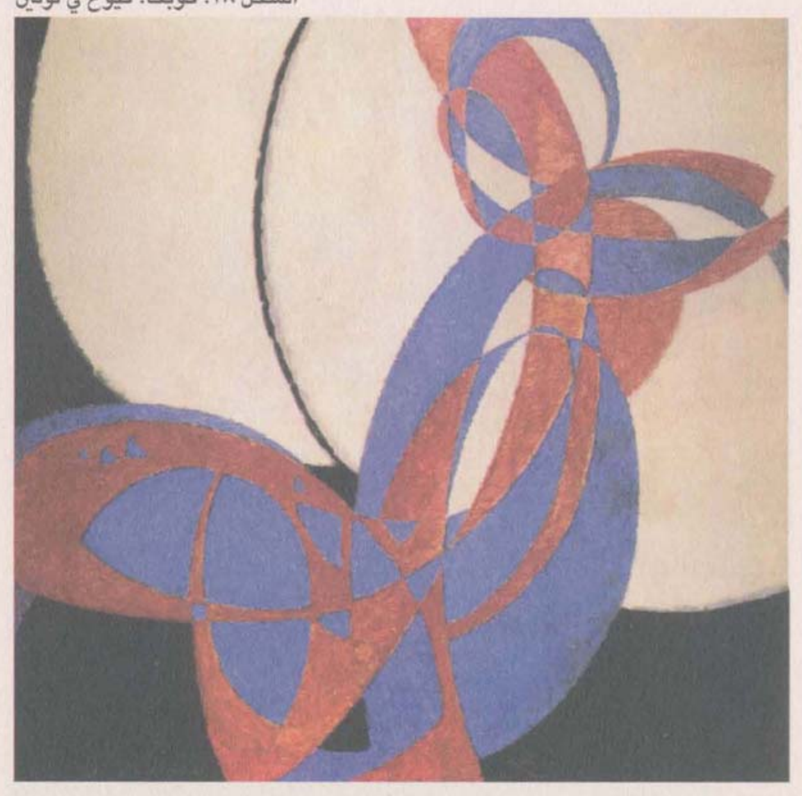
الشكل ٢٦. بيكاسو: عازف الغيتار المسن



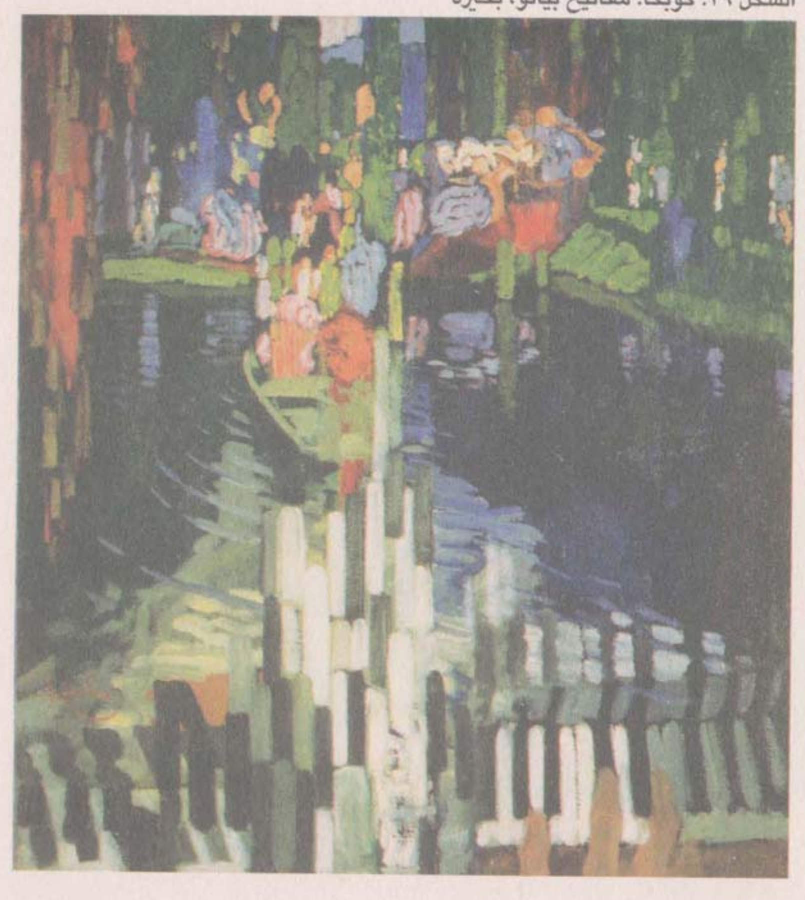
الشكل ٢٧. بيكاسو: موسيقيون



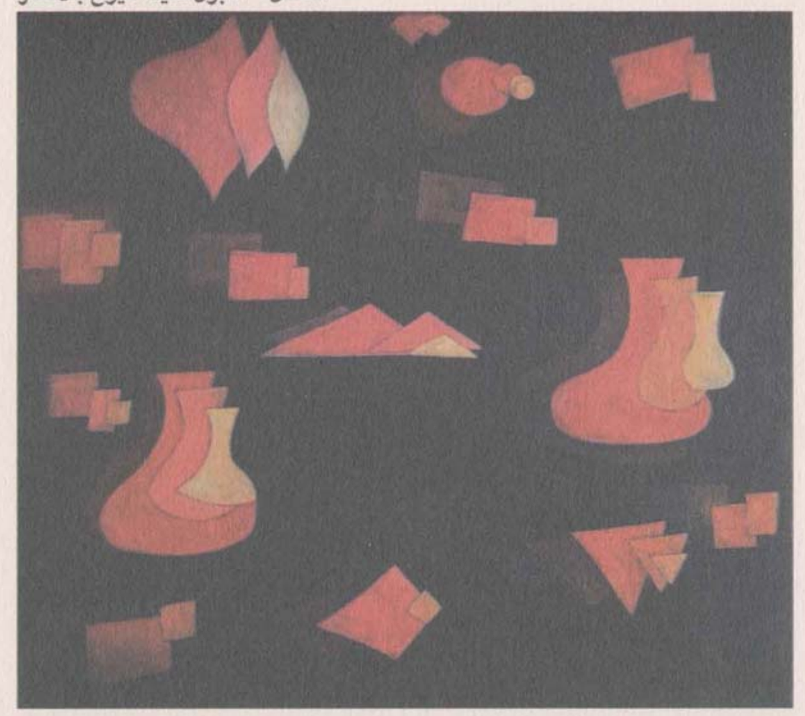
الشكل ٢٨. كوبكا: فيوغ في لونين



الشكل ٢٩. كوبكا: مفاتيح بيانو، بحيرة



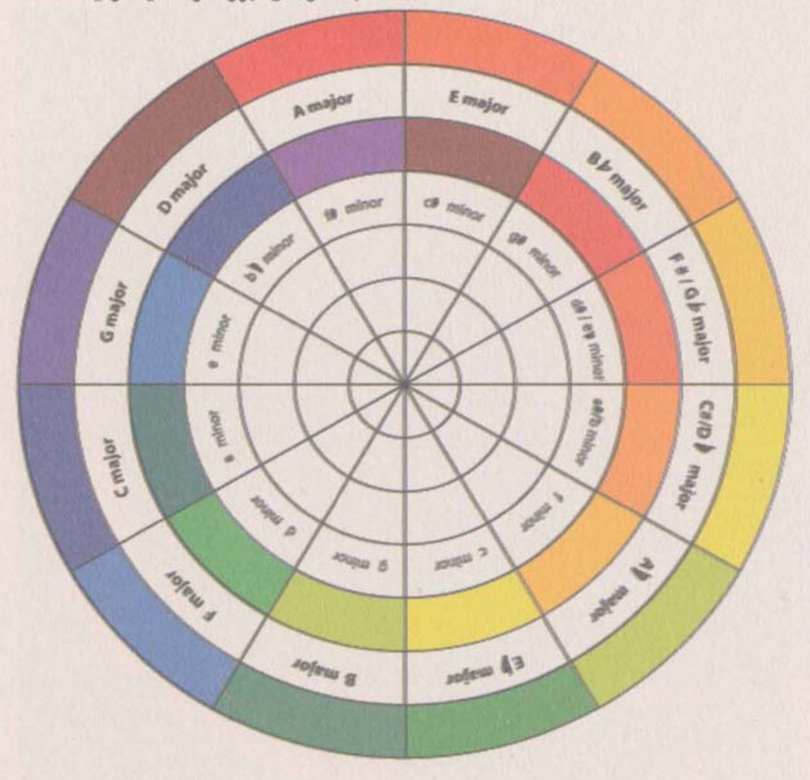
الشكل ٣٠. بول كلَيه: فيوغ بالأحمر



الشكل ٣١. فرانك ستيلا: صور



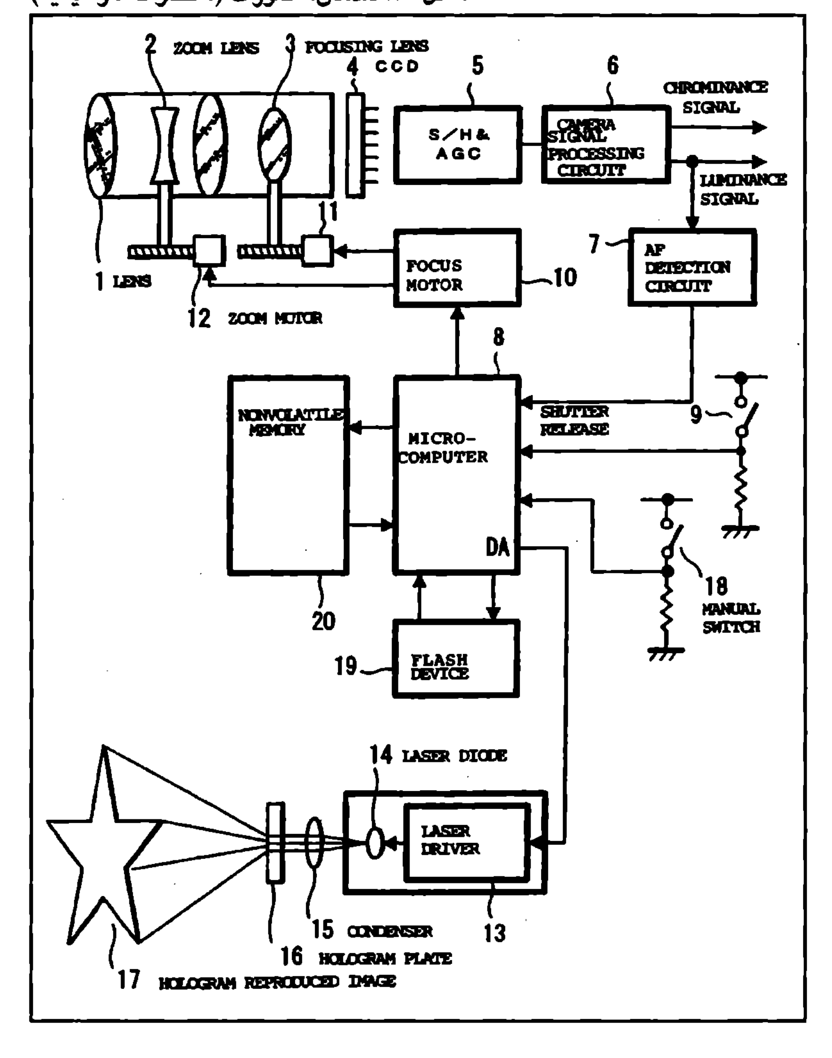
الشكل ٣٢. جاك أوكس: بروخنر السيمفونية الثامنة



الشكل ٣٣. روشينبيرغ: اللوحة السوداء



شكل ٣٤. فَلدمان: تصورات (مخطوطة موسيقية)



فوزي كريم: المؤلفات

شعر:

١. حيث تبدأ الأشياء (دار الكلمة، بغداد ١٩٦٩).

٢. أرفع يدي احتجاجاً (دار العودة ١٩٧٣).

٣. جنون من حجر (وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٧٧).

٤. عثرات الطائر (المؤسسة العربية، بيروت ١٩٨٣).

٥. لا نرث الأرض (دار رياض الريس ١٩٨٨).

٦. مكائد آدم (دار صحارى ١٩٩١).

٧. قارات الأوبئة، قصيدة طويلة (دار المدى ١٩٩٢).

٨. قصائد مختارة (الهيئة المصرية، القاهرة ١٩٩٥).

٩. كواسيمودو. قصائد مختارة، ترجمة (دار المدى ٢٠٠١)

١٠. الأعمال الشعرية في جزئين (٢٠٠١ دار المدى).

١١. قام بترجمة "قارات الأوبئة" إلى الفرنسية سعيد فرحان والشاعر Alain Rochat.

Continent de douleurs, (Edition Empreintes, 2002)

١٢. السنوات اللقيطة (دار المدى ٢٠٠٣).

١٣. أبتعد مأخوذاً بالضوء (قصائد مختارة. القاهرة ٢٠٠٤).

١٤. اسهم في ترجمة «قارات الأوبئة» مع قصائد قصيرة مختارة إلى السويدية كل من جاسم محمد و Jan Henrik (٢٠٠٥).

Epidemiernas Kontinent. (2005)

١٥. آخر الفجر (دار المدى ٢٠٠٥).
١٦. ليل أبي العلاء (دار المدى ٢٠٠٨).
١٧. قصائد لنهار غائم (دار المدى ٢٠١٠).
١٨. قصائد مختارة بالفرنسية ترجمها إلى الفرنسية سعيد فرحان تحت عنوان «لا، ليس يربكني النفي».
Non, l'exil ne m'embarrasse pas (Lanskine 2010)
١٩. ترجم «قارات الأوبئة» وقصائد أخرى إلى الانكليزية كل من د. عباس كاظم والشاعر Anthony Howell.
The Plague Land and Other poems, (Carcanet, 2011)
٢٠. قصائد مختارة بالانكليزية تحت عنوان «الربع الخالي»
The Empty Quarter, in version by Anthony Howell (Grey Suit Edition, London 2014).
٢١. ترجم القصائد إلى الإيطالية فوزي الدليمي
I Continenti Del Male (Collana Porta Maggiore, I Poeti 2014)
٢٢. الربع الخالي وقصائد أخرى (دار المدى ٢٠١٤).

نثر:

١. من الغربة حتى وعي الغربة (وزارة الثقافة، بغداد١٩٧٢).
٢. أدمون صبري. دراسة ومختارات (وزارة الثقافة، بغداد١٩٧٥).
٣. مدينة النحاس، قصص قصيرة (دار المدى، ١٩٩٥).
٤. ثياب الأمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة (دار المدى، ٢٠٠٠).
٥. الفضائل الموسيقية: الموسيقى والشعر،(دار المدى، ٢٠٠٢).
٦. العودة الى گاردينيا، سيرة ذاتية،(دار المدى، ٢٠٠٤).
٧. يوميات نهاية الكابوس، مقالات (دار المدى، ٢٠٠٥).

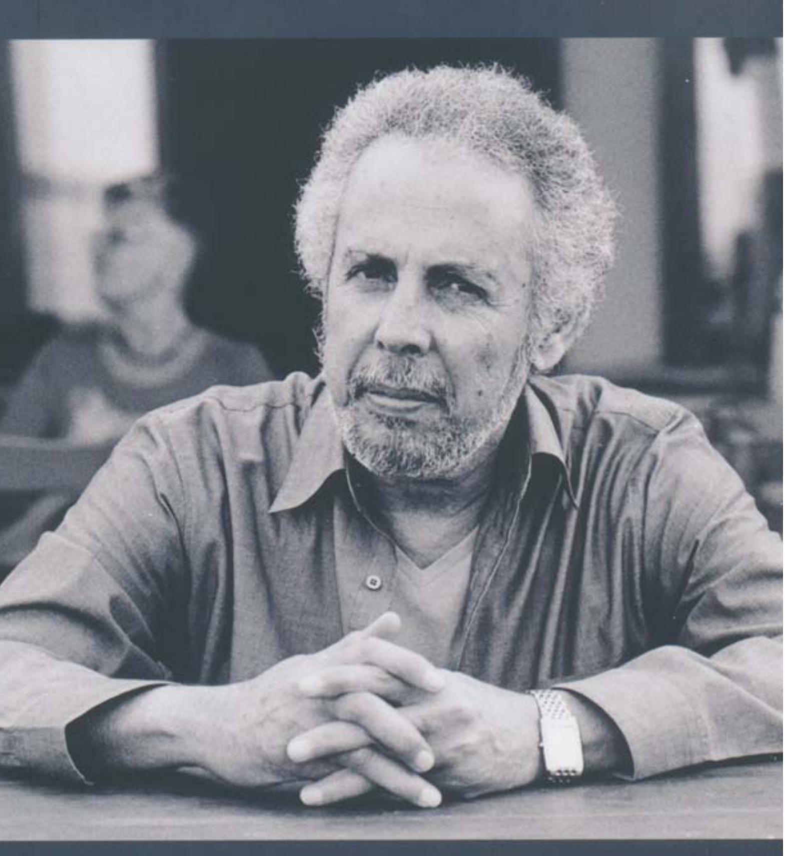
٨. تهافت الستينيين، أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي، (دار المدى ٢٠٠٦).
٩. صحبة الآلهة ، حياة موسيقية، (دار المدى ٢٠١٠).
١٠. مراعي الصّبار (دار المدى ٢٠١٤)
١١. الموسيقى والشعر (دار نون - الإمارات ٢٠١٤)
١٢. الموسيقى والرسم (دار نون - الإمارات ٢٠١٤)

كتب عن فوزي كريم:

١. أنسنة الشعر، نحو حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجاً. حسن ناظم. (المركز الثقافي العربي ٢٠٠٦).
٢. تجليات البنى الأسلوبية في شعر فوزي كريم. د. سامي ناجي.
٣. إضاءة التوت وعتمة الدفلى: حوار مع فوزي كريم أجراه حسن ناظم, (دار المدى٢٠١٣).
٤. أنساق التعبير في شعر فوزي كريم. مازن الظالمي ،رسالة ماجستير، ٢٠١٢ (قيد النشر).
٥. المرايا والدخان. ياسين النصير (قيد النشر)

فهرس المحتويات

«**نـون للموسـيقى**» عنوان نخص به سلسلة إصدارات عن «**نـون للنشـر**». نطلقها تحت وطأة الحاجة الروحية إلى كتاب يُقرأ، وإلى قارئ يَقرأ، عن الموسيقى التي تتطلع إليها كل الفنون. ستُعنى السلسلة بالموسيقى عامة، وبالموسيقى الكلاسيكية خاصة، ماهيةً وتاريخاً، وبذلك الرابط المشيمي الذي يصلها بعاطفة الانسان، وفكره، وفنونه. مغامرةٌ، لاشك، ولكنها مجدية في عالم تهرسه عجلة الطموحات المُتدنّية للجاهِ والمال والسلطة. نطمح أن يأخذ كتاب الموسيقى، أسوة بكتب الفكر والأدب، بيد القارئ إلى ساحلٍ أكثر أماناً.



فوزي كريم: أحدُ أبرز الشعراء الستينيين. ولدَ في بغداد ١٩٤٥، ودرسَ في جامعتها، وانصرفَ بعدها إلى العمل الحر ككاتب. أقامَ في بيروت ٦٩ ـ ١٩٧٢، ثم في لندن، منفاه الثاني، منذ ١٩٧٩ حتى اليوم. له قرابةَ ٢٢ مجموعةً شعرية، منها مختاراتٌ عدة صدرت في الإنكليزية، الفرنسية، السويدية والإيطالية. إلى جانبِ الشعر له ١٢ كتاباً في حقل النقد، الموسيقى والقصة. وله معارِض عدة كفنان تشكيلي. تجدُ ثبتاً بمؤلفاته آخرَ هذا الكتاب.

كل عناصر الموسيقى من "إيقاع" و"لحن" و"هارموني" لها جذرها الكامن في اللوحة التشكيلية. وكل المراحل التاريخية للفن من "كلاسيكية" و"رومانتيكية" و "حديثة" تجد مكانتها في الموسيقى. و لا يشذ عن هذا غنى التنوع في التوجهات الفنية من "انطباعية" و"تعبيرية" و"تكعيبية" و"سوريالية"، أو غنى الصورة بين "تشخيص" و"تجريد"...

هذا الكتاب محاولة لتعميق فكرة وحدة الفنون، أو قرابتها من بعض، لدى الموسيقي والفنان التشكيلي بصورة خاصة، ولدى طالب المعرفة بصورة عامة. وهو تجوال في أفق الثقافة الغربية لا أثر له في حياتنا الفنية والموسيقية، والثقافية جملة. هدفه الأسمى هو إثارة الرغبة للتطلع، والمحاولة من أجل ذائقة أعمق أثراً، تُحسن قراءة اللوحة كما تُحسن قراءة العمل الموسيقي.

